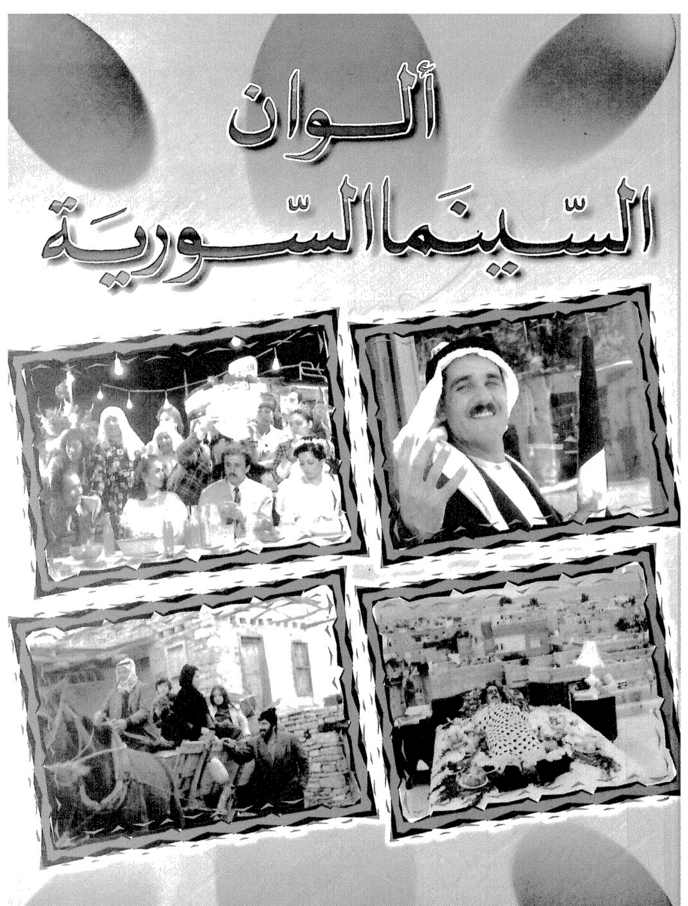
ألوان السّينما السّوريّة



بشار ابراهيم

الفن السّابع 67

ألوان السينما السورية

الفـن السـابع ٦٧

بشار إبراهيم

ألوان السينما السورية

قراءة سوسيولوجية

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما

في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠٠٣

مقدمة

قرن ونيف من الزمان مضى على تلك اللحظات التاريخية التي شهدت ولادة السينما، وتوّجت فن السينما باعتباره «الفن السابع».. وعقدان من السنوات يفصلان بين ميلاد السينما في العالم، وميلادها في المنطقة العربية.. ورغم كل ما يمكن أن يُقال فإن السينما العربية، في أكثر من قطر عربي، ما زالت تسعى لبناء صورتها، وتأسيس حضورها، في المشهد السينمائي العالمي.

في السينما العربية، كما تجلّى خلال القرن العشرين، ثمة ثلاثة مراكز استطاعت أن تثبت حضورها، وتطاول قامتها السينمائية، بشكل أو بآخر، هي السينما المصرية، والسينما المغاربية، والسينما السورية. وفي هذه المراكز لا ضير (وليس اكتشافاً) القول إن السينما المصرية أخذت لنفسها الريادة تاريخياً وإنتاجياً على مستوى الكم والنوع والسوق السينمائية الواسعة، والتأسيس المبكّر لصناعة سينمائية، وتوظيف رؤوس الأموال، وإعادة إنتاجها (أرباحاً).. بينما أسست السينما السورية والمغاربية لذاتها من خلال التميُّز في النوع وفق معادلة (كمٌّ قليل ونوعٌ جيد) فيما لم تستطع التأسيس الحقيقي لصناعة سينمائية، ولا أنتجت سوقها المحلي الواسع، ولا امتلكت حصتها من الأسواق الخارجية، ولا امتلكت مفاعيلها وآلياتها، كما في مجال صناعة السينما المصرية، على الأقل.

نقول بهذه المراكز السينمائية الثلاثة، رغم أن بعض الدول العربية استطاعت أن تقدِّم منجزاً سينمائياً معقولاً، كما في لبنان والعراق.. إلا أن تلك المراكز السينمائية الثلاثة هي وحدها من استطاع أن يثبت أقدامه في ميدان السينما العربية، بتفاوت يكبر حيناً ويقلُّ أحياناً أخرى، مع احتفاظ كل منها بسماته ومميزاته، ونبرته الخاصة. في سوريا قبل غيرها، ما زال يثار الكثير من الأسئلة حول السينما السورية، حيث أن أكثر من ناقد ومهتم ومتابع.. وصولاً إلى السينمائيين أنفسهم، ما زال يخوض في الحديث حول: هل هناك سينما سورية؟..

أم هناك سينمائيون سوريون، فقط؟.. أو بعبارة أخرى: هل هناك سينما سورية؟.. أم هناك أفلام سينمائية سورية؟..

إن هذا السؤال الملتبس ينطوي على أبعاد لا بدَّ من التمييز بين ثناياها وتفرعاتها، فالسينما في واحدة من وجوهها فن وإبداع.. وفي وجه آخر هي إنتاج وصناعة، أي عملية تقنية تحتاج لأدوات وتقاليد ورأس مال، وعاملين من مهنيين وتقنيين وفنيين ومشتغلين.. وفي وجه تالٍ، هي تجارة وتوزيع، لاسترداد رؤوس الأموال وجني الأرباح، عبر إيصال الأفلام إلى المشاهدين في صالات العرض، والدخول في السوق المحلي والعربي والعالمي. ولا بد أن تتكامل هذه الوجوه فيما بينها لتعطي للسينما خصوصيتها ومجالها المميز.. وقبل ذلك الشهادة بوجودها..

لا شك، باعتقادي، أن السينما السورية قد استطاعت أن ترسِّخ خطها المستقل والمتميز، وأن ترسم صورتها وحضورها، ولكن من المؤسف أن هذه السينما لا زالت إلى اليوم لم تُرْسِ دعائم صناعة سينمائية، بتقاليدها وطقوسها وأدواتها، من استوديوهات ومجمَّعات أو مدن سينمائية، ومن أسواق محلية وخارجية، كما هو في مصر على سبيل المثال، فضلاً عما هو في العالم..

ثمة سينما سورية موجودة، بأفلامها وسينمائييها ومختلف العاملين فيها، ولكن ليس من وجود لصناعة سينمائية سورية. ولا شك أن هذا يقتضي بذل الجهود المضنية من قبل السينمائيين السوريين، أو الذين يعملون فيها، لتقديم نتاجاتهم الإبداعية السينمائية. وهذا الكتاب يهدف في واحدة من مساعيه، إلى تبيان أن ثمة سينما سورية تستطيع أن تكون فاعلة، ومؤثرة، جماهيرياً ورسمياً، وأن تتقدم نحو مواقع أفضل، وأكثر حضوراً، وأن ثمة سينمائيين سوريين مبدعين وطموحين (وعنيدين)، وهذا بالضبط ما جعل لهذه السينما رؤيتها ورؤاها ومواقفها التي تقدمها، بجرأة ملفتة أحياناً..

فالسينما السورية تستمر بالتحدي والعناد.. بالعشق.. أكثر (ربما) من الدوافع الأخرى كافة.. وما المواضيع التي نتوقَّف عندها إلا مفاتيح للغوص في عالم هذه السينما، وتجوال في ثنايا المواقف التي تبنَّتها، وتقديمها بصورة تحاول الموضوعية، ما أمكن.

السينما السورية تثير أسئلتها، بالقدر ذاته الذي تثير فيه الأسئلة حولها؛ حول جدارتها، وحضورها، وأفقها.. حتى لو كانت هذه الأسئلة أثقل من أن تحملها السينما على كاهلها، أو أعقد من أن تتمكَّن من الإجابة عنها، أو أبعد من أن تتوقَّف عند حدودها.. فالمؤسسة العامة للسينما في سوريا هي جزء من بنية عامة، لا تستطيع الخروج عنها، أو حتى التعديل فيها، فذاك أمر سياديٌّ، بداية وخاتمة، تتولاه جهات عليا ذات صلاحيات بهذا الشأن.

إن السينما السورية هي إحدى مفردات الفعالية الثقافية الفكرية والإبداعية في سوريا، وبالتالي فإن النظر إليها ينبغي أن يرتبط بمجمل تفاصيل هذه الفعالية، والظروف والشروط التاريخية التي تنتج وتؤثر في طبيعة هذه الفعالية، خاصة ونحن نتحدث عن السينما التي أنتجها القطاع العام، أي أداة الإدارة والإشراف والمتابعة والتقرير والتنفيذ في العملية السينمائية؛ فالمؤسسة العامة للسينما، فضلاً عن كونها منتجاً سينمائياً، بشكل مباشر، منفردة أو بالتعاون مع جهات أخرى، هي أيضاً الجهة الوصائية في مجال الموافقة على أي خطوة في العملية السينمائية، بدءاً من الموافقة على السيناريو، إلى السماح بالتصوير، ومن ثم الموافقة على العرض، بعد مشاهدة الفيلم ذاته، الذي كان قد مرَّ بتلك المراحل كافة.

والمؤسسة، بارتباطها بمجمل البنية والقوانين والقرارات الناظمة في البلد، هي أيضاً على تأثر بطبيعة ومستوى أداء الفرد ذاته، في إطارها.. إذ لا شك في أن للفرد دوره، بالمبادرة والمبادأة والتفاعل مع الآخرين، وتحريضهم وتحفيزهم للمزيد من الأداء، مما يمكّن من فتح أبواب الأمل، واقتراح السبل الأكثر جدوى لتفعيل الطاقات الكامنة، وتحويلها من مجرد إمكانية إلى فعل متحقق، ينبغي أن يصب في النهاية في الارتقاء بالحالة السينمائية في سورية.

من المغامرة الفردية إلى القطاع العام

نظرة تاريخية

من الطبيعي أن يتدرَّج سلَّم السنوات التي تسجِّل وصول السينما إلى هذا البلد أو ذاك، اتكاء على تفاوت واختلاف الظروف والشروط الذاتية والموضوعية، لكلِّ بلد منها، حتى فيما يتعلق ببلدان الوطن العربي، ذاته، ففي الوقت الذي شهد فيه قطر عربي، أو أكثر، العرض السينمائي، بعد فترة قليلة عن التاريخ الذي تمَّ فيه العرض الأول، ومنها (مصر وفلسطين، مثلاً).. حيث يُذكر أن الأخوين أوغست ولويس لوميير أرسلا من صوَّر مشاهد في فلسطين عام 1896، فقام بتصوير لقطات سينمائية في القدس بعنوان «محطة قطار في القدس» محاكاة للمشاهد السينمائية الأولى التي عرضها الأخوان لوميير بعنوان «وصول القطار إلى محطة ستيوت»[1]، كما قام توماس أديسون بتصوير فيلم «الرقص في القدس» عام 1902، ويُذكر أن عرضاً سينمائياً تمَّ في الإسكندرية العام 1896.. في هذا الوقت، فإن أقطاراً عربية أخرى تأخرت عقوداً من الزمن عن ذلك..

من بين السينمات العربية، كافة، ونقصد بالطبع السينما التي عُرفت في هذا البلد العربي أو ذاك، والتي مُنحت على الرغم من تشتتها وتفاوتها واختلافاتها وأنساقها المتعددة، اسماً ذا رائحة قومية دالَّة هو اسم «السينما العربية»، من بينها جميعاً تبدو السينما السورية تالية (أكاد أقول توأماً) للسينما المصرية، لا سيما إذا ما نظرنا إلى المسيرة التاريخية التي قطعتها كلٌّ منهما، حيث أن الولادة الأولى للسينما السورية، التي تمثَّلت بإنتاج الفيلم الروائي الأول، حدثت في العام 1928 حينما أُنجز فيلم «المتهم البريء»، وهو طبعاً من إنتاج القطاع الخاص، الذي تجلَّى حينذاك بمجموعة من الشباب المغامرين، الذين كوَّنوا حينها شركة إنتاج سينمائية دُعيت باسم (حرمون فيلم)[2]. وهذه الولادة جاءت بعيد مرور عام واحد، فقط، على

ولادة الفيلم السينمائي المصري الروائي الطويل الأول[3]، سواء أكان الفيلم هو «قبلة في الصحراء» أو فيلم «ليلى»، فهما من إنتاج العام 1927[4]..

ولكن من الجدير ذكره، في ذات الوقت، أن هذه الولادة جاءت متأخرة قرابة العشرين عاماً على العرض الأول للسينما في سوريا، الذي حدث في العام 1908، بوساطة أجانب حضروا إلى حلب من تركيا، وقدموا العرض الأول تاريخياً[5]؛ وهذا يبيِّن حقيقة الشرط التاريخي الذي كانت تشهده سوريا، ويتحكَّم بها حينذاك، باعتبارها الولاية الأقرب إلى العاصمة العثمانية، والولاية الأكثر تأثُّراً بالشرط العثماني، بما في ذلك على المستوى الثقافي.. بينما كانت مصر (كما فلسطين) على تأثُّر بالشرط البريطاني، إذ كانت مصر خاضعة للاحتلال البريطاني بصورة مباشرة منذ العام 1881، كما كانت فلسطين على تأثُّر بمصر بصورة ما[6].. فضلاً عن الدوافع الدينية والتاريخية الأثرية والثقافية.. ومن ضمنها الرحلات والبعثات والأفعال الاستشراقية التي كانت تطمح أن تكون مدخلاً إلى تحقيق السيطرة على الأرض المقدسة (فلسطين) في وقت كانت الحركة الصهيونية قيد الإنشاء والتكوين والتأسيس، وكانت الأطماع في فلسطين تجد طريقها للتحقُّق والتنفيذ، وهو ما جعلها قبلة لطراز هذه الفعاليات.. ومنها السينما..

في موضوعنا، وبالعودة إليه، سنجد أنه سيمتدُّ التشابه بين مسيرتي السينما في سورية ومصر، طيلة السنوات التالية لمطالع القرن العشرين، بل إن سوريا بتخلُّصها من سيطرة العثمانيين، وبخضوعها من ثمَّ للانتداب الفرنسي، أخذت بالاقتراب أكثر فأكثر من المؤثرات الثقافية الغربية (الفرنسية والبريطانية) للتشابه، أو تقلُّد تجربة مصر السينمائية، ولتسود الذهنية والنمطية السينمائية التي تبلورت في مصر، وقامت بتصديره لعموم العالم العربي، حتى بات أنه ليس من المغالاة في شيء القول إن عموم السينمات العربية (وليست السورية وحدها) حاولت أن تكون محاكاة وتقليداً للسينما المصرية، وسيتجلَّى هذا التأثُّر، أو المحاكاة والتقليد، في النصف الثاني من خمسينات القرن العشرين، التي بدأت فيها الولادات الأولى لسينما القطاع العام في السينما، في التجربة العربية، عموماً، فإذا كان العام 1957 (أي قبل عام واحد من قيام تجربة الوحدة بين مصر وسوريا) قد

شهد ولادة القرار التشريعي القاضي بإنشاء (مؤسسة دعم السينما) في مصر، والذي تطوَّر نحو تشكيل المؤسسة المصرية العامة للسينما[7]، فإن العام ذاته قد شهد ولادة دائرة خاصة تهتم بشؤون السينما في وزارة الثقافة السورية (وزارة الثقافة والإرشاد القومي)[8]، وبالتالي يمكننا اعتبار هذه الدائرة بمثابة النواة الأولى، بل والأساسية، التي تشكَّل منها القطاع العام في السينما السورية، فيما بعد، والتي كانت قد بدأت ملامحه بالتكوُّن منذ تلك اللحظة.. وللقادم من اللحظات..

وسيبلغ الأمر ذروته خلال تجربة الوحدة المصرية السورية التي دامت قرابة ثلاث سنوات فيما بين العامين 1958- 1961، إذ أُسميت سوريا باسم الإقليم الشمالي، وتمَّت إدارتها من قبل القاهرة، سواءً بضباط عسكريين أو موظفين وإداريين مدنيين مصريين، مما جعل سوريا أشبه بالمُلحقة بالحركة الثقافية الإبداعية المصرية، والمُلزمة بالاقتداء بالخطوات التي أُنجزت هناك، والامتثال إلى الرؤية والمفاهيم المسيطرة.. على الأقل في هذا الصدد.. ومن هنا يمكننا تفسير السبب الذي جعل القاهرة هي المكان (أو القبلة) الذي يقصده غالبية هواة دراسة السينما، ومريدو العمل فيها، وتحوُّل نجوم السينما المصرية إلى نجوم محليين في سوريا، يطمح غالبية الفنانين السوريين للعمل إلى جانبهم، وانتظار الفرصة الذهبية التي تضع أيّاً منهم في القاهرة، أو يرسو على شواطئ فنونها..

إن السياق التاريخي المتشابه، إن لم نقل المتبادل الأثر، بين السينما السورية والسينما المصرية، سيتجلَّى بشكل أكثر وضوحاً في العام 1963، الذي شهد صدور القرار 48 في مصر، وهو القرار الذي وضع أرضية القطاع العام لصناعة السينما في مصر[9]، وكذلك شهد صدور المرسوم التشريعي رقم 258 في 1963/11/12 في سوريا، والذي تضمَّن إنشاء المؤسسة العامة للسينما في سوريا[10]، التي أصبحت العمود الفقري للقطاع العام، في مجال الإنتاج السينمائي في سوريا، واحتكرت لنفسها من ثمَّ تفاصيل ومجريات العملية السينمائية في البلد..

وإذا كان صحيحاً أن لهذه المقارنة جدواها وأثرها، إلا أن ثمة عاملاً مهماً ترك أثره كبيراً في تاريخ الصناعة السينمائية السورية، سيتجاوز بأهميته قضايا الأسبقية التاريخية، ومكانة الصدارة، التي احتلتها السينما المصرية، وكذلك المناخ

المشترك الذي عاشه البلدان، خلال التجربة الوحدوية، فيما بينهما، نعني بذلك العامل قيام ثورة الثامن من آذار عام 1963، إذ أنها أحدثت تحوّلات حقيقية وجذرية في السياق التاريخي، والسياسة الاقتصادية، والتطور الاجتماعي، والبيئة الثقافية الفكرية الإبداعية والإعلامية، فأنشأت المفاهيم الجديدة التي تتناسب مع طبيعة ما هدفت إليه الثورة، وما قامت لأجله..

فمنذ ثورة آذار 1963، طُرحت في سوريا مفاهيم الاشتراكية، والتحوُّل الاشتراكي، والحزب القائد للدولة والمجتمع، والإيديولوجية الثورية بمحتواها التقدمي، وبعدها الطبقي، وتصدَّرت موضوعاتها على المستويات كافة، في السياسة والاقتصاد والاجتماع.. وصولاً إلى الثقافة والإعلام، ووسائلهما وأدواتهما، التي أصبحت بمجموعها في يد الدولة، بإدارتها وبإشرافها التامّين، فصيغت وفق الرؤية التي طرحتها وأرادتها الثورة؛ وكان من نتائج ذلك أن تمّ الاقتداء بالتجربة التي كانت قد تبلورت في الكثير من البلدان الاشتراكية في العالم (الكتلة الاشتراكية) وعلى رأسها وفي مقدمتها الاتحاد السوفييتي، الذي بدا أنه سيصبح شيئاً فشيئاً أكثر من حليف ونصير وداعم، ومتعاون استراتيجي، ويكاد يكون القدوة والنموذج.. على كافة الصعد.. وهو ذات السياق الذي ذهب إليه جمال عبد الناصر، ومصر، منذ مطلع الستينيات، خاصة عقب وقوع الانفصال بين سوريا ومصر عام 1961، ذاك السياق الذي أُسمي في مصر إجراءات (التحويل الاشتراكي). أيضاً..

في واقع الحال السوري، فإنه لم تمضِ سوى أشهر معدودات على قيام ثورة الثامن من آذار 1963، حتى صدر المرسوم التشريعي الذي أنشأ المؤسسة العامة للسينما، التي كان عليها أن تحمل منذ بدايات عملها عبء النهوض بالإنتاج السينمائي السوري، والانتقال به من المغامرة الفردية والمحاولات الخاصة المتناثرة، إلى مرحلة التأسيس لصناعة السينما في سوريا، وتقديم النتاج الإبداعي السينمائي الذي يليق بهذا البلد، إمكانيات وطاقات، ومواهب، وآفاق، ورؤى..

ولقد كان تأسيس المؤسسة العامة للسينما، يعني، في جوهره، تأميم صناعة السينما في سوريا (على أساس أنها واحدة من الصناعات التي أُمِّمَت) رغم أنه لم

يكن ثمة من صناعة سينما في سوريا، كما كان الأمر في مصر، التي عرفت صناعة السينما، في فترة مبكرة، أي منذ أن قام الاقتصادي المصري الكبير طلعت حرب بتأسيس «شركة مصر للتمثيل والسينما» عام 1925، ومن ثم قيامه بإنشاء «استوديو مصر» عام 1935، وهو الذي اعتبر (بحقّ) صاحب الفضل في إرساء الصناعة السينمائية المصرية..

إذ من المعروف أن استوديو مصر، وشركة مصر للتمثيل والسينما (وهي إحدى شركات بنك مصر) هما من لعب دوراً كبيراً في العمل السينمائي، ليس المصري فقط، بل ربما العربي عموماً[11].. فلقد عرفت السينما المصرية تطوراً كبيراً بوجود استوديو مصر، وشركة مصر للتمثيل والسينما، إضافة إلى دور البنوك المصرية، التي كان لها دورها الهام في دعم الإنتاج السينمائي، واستطاعت السينما المصرية، من خلال ذلك، بناء حضورها الفني الإبداعي كما المادي، ولا نغالي إذا قلنا إنه بدونها ما كان للسينما المصرية أن تحقق ما حققته..

وفي إطار هذا، فقط، تواتر الإنتاج السينمائي المصري، وتصاعد وأضحى ظاهرة قائمة بذاتها، لها أساليبها، وتقاليدها، ومجاميع العاملين فيها، ورؤوس الأموال المحلية الموظَّفة في دائرتها، على مستوى الصناعة والإنتاج، كما امتلكت آلياتها على مستوى العروض، من إيجاد وتأهيل وتطوير وتحسين دور السينما وصالاتها وقاعاتها.. وتنظيم طقوسها.. بحيث تمكَّنت السينما المصرية من خلق سوقها المحلي والعربي، بل والإقليمي، خاصة في أفريقيا وآسيا، وأن تحقِّق الأرباح، وتحفِّز حركة رأس المال الموظَّف في الإنتاج، ودورته، في سوق بات يستطيع أكثر فأكثر أن يلتهم المنتوج السينمائي (الفيلم بوصفه سلعة) مما كان لا بد له أن يمكِّن من إمداد دورة الإنتاج السينمائي بالمزيد من الدم الفتيّ في شرايينها، لتستمر عملية الإنتاج، وتتطوَّر، وتتواصل..

في حالة السينما السورية، ولاختلاف الظروف والشروط إلى حدٍّ كبير، عن مصر، بسبب اختلاف تجربة وظروف وطبيعة وتكوين وحجم كل منهما، فإن تأميم صناعة السينما السورية (الصناعة غير الموجودة) إنما كان يعني أن تمتلك الدولة تدريجياً القدرة على التحكُّم بالعملية السينمائية، بشكل كامل، بدءاً من الكتابة

السينمائية، أي إجازة النصوص والسيناريوهات وإقرارها، ومن ثم الموافقة على التصوير والعمليات الفنية المرافقة واللاحقة له، والموافقة على عرض الفيلم.. ومن ثم جعل الإنتاج السينمائي تابعاً للدولة، أي مقصوراً على القطاع العام، أو تحت سيطرته، مع ترك هوامش مُتَحكَّم بها تماماً، رغم ضيقها، للقطاع السينمائي الخاص..

هذا إضافة إلى حصر مهمة استيراد الأفلام العربية والأجنبية، على السواء، بالمؤسسة العامة للسينما، وامتلاك حق مراقبتها، والسماح أو منع عرضها.. وهو الجانب الذي طاله التعديل (2002) بإلغاء حصر الاستيراد..

المثير في الأمر أن هذه الإجراءات والتحوّلات جاءت متوازية ومترافقة مع الوقت الذي بدا أن القطاع الخاص يزمع إعلان فشله في ميدان السينما السورية، أي في الوقت الذي اتُّضح إلى حدٍّ كبير عجز القطاع الخاص عن القيام بدور (ولو محدود) في قيام أو تأسيس صناعة سينما سورية، وكانت تجربته التي بلغت حينها ثلاثة عقود ونصف من الزمن (1928–1963) على النقيض تماماً من تجربة القطاع الخاص في السينما المصرية الذي أسَّس وطوَّر صناعة السينما فيها.. وهو الأمر الذي جعل القطاع العام للسينما في مصر يمدُّ يد المساعدة في بعض الأحيان للمنتج السينمائي الخاص في مصر، على الأقل كما حصل من دعم وتمويل وإقراض للمنتجين السينمائيين المصريين، وهم يتولُّون مهمة إنتاج أفلام اعتقد النابهون أنه سيكون لها أهميتها في تاريخ السينما العربية، عموماً، وليس المصرية، فقط.. ومن ذلك ما حصل مثلاً مع المنتجة آسيا داغر، التي تلقَّت الدعم لاستكمال إنجازها فيلمها الضخم الإنتاج «الناصر صلاح الدين» بإخراج يوسف شاهين عام 1963..

ومع ذلك لا يمكننا اعتبار أن إجراءات تأميم السينما في سوريا كانت بسبب فشل القطاع الخاص في السينما السورية، بل سنجد أن أحد أهداف إنشاء المؤسسة العامة للسينما في سوريا إعلان النية والعزم على تنظيم وتشجيع القطاع الخاص، وتعزيز حضوره، في العملية الإنتاجية السينمائية، ولم يكن من الممكن الحديث عن فشل القطاع الخاص كسبب لهذا التحوُّل، إذ أن تجربة القطاع العام

المُنجزة، حينذاك، والتي كانت قد رعتها وزارة الثقافة في مجال السينما في سوريا، والمعبَّر عنها بدائرة السينما، والتي كان قد مضى عليها خمس سنوات (1957– 1963) لا يمكنها الادعاء بأن ما تمَّ يمكن له أن يؤهِّل أو يشجِّع على التنبوء بقيام صناعة سينمائية، إذ أن كافة الأفلام التي أُنتجت في تلك المرحلة إنما كانت ذات وظائف إعلامية إعلانية دعائية، في المجالات الوطنية السياسية والثقافية والاجتماعية..

ويمكن الاتفاق مع من رأى أن الهدف من إنتاج تلك الأفلام كان ينحصر في تغطية وجوه مختلفة من الحياة الثقافية والاجتماعية والعمرانية والحياتية، ولم تكن تلك الأفلام تتميز بطابع البحث الجاد في اختيار مواضيع ملحة ومعالجتها بشكل سينمائي مبتكر، بل كانت مجرد أفلام صالحة لأداء المهمة التي أُوجدت من أجلها[12].. وهذا يعني أن مثل هذا الإنتاج لا يستطيع أن يؤسِّس لصناعة سينما، أو يؤهِّل لمصادرة السينما لصالحه، أو لحقله..

في المناخات التي أرستها ثورة الثامن من آذار، وفي سياق التحولات والتغييرات التي أخذت تشهدها سوريا، إثر تلك الثورة، صدر المرسوم التشريعي القاضي بخلق المؤسسة العامة للسينما في سوريا، ووُضع قيد التنفيذ، وقد حُدِّدت أهداف المؤسسة، منذ البداية، بما يلي:

«1– النهوض بالصناعة السينمائية في الجمهورية العربية السورية.

2– دعم الإنتاج في القطاع الخاص.

3– توجيه الإنتاج السينمائي في خدمة الثقافة والعلم والقضايا القومية»[13].

لا تحتاج هذه الأهداف للكثير من التأمُّل فيها حتى ندرك عظم المسؤولية الملقاة على عاتق المؤسسة، وصعوبتها، خاصة بالنسبة لمؤسسة وليدة، من الطبيعي لها، كجزء من مؤسسات الدولة، أن تتحكَّم بها الكثير من الاعتبارات والتقييدات، الخارجة عن إرادتها، وعن قدرتها على السيطرة عليها، أو ربما حتى التأثير بها، فللدولة سياستها السيادية العامة والتفصيلية التي ينبغي أن تلقي بظلالها واستلزاماتها على مختلف جوانب وشؤون عمل القطاع العام (قطاع الدولة) بما فيها بالطبع العمل الثقافي الفني الإبداعي الإعلامي، كما في عمل المؤسسة العامة

للسينما.. وبالتالي لا بد من رؤية عمل المؤسسة ومنتوجها ومسيرتها وواقعها وتطورها وأفقها، من خلال تفاصيل اللوحة العامة التي ترسمها الدولة، وتحدد بنيتها العامة، التي تتجلّى في لمناحي كافة بإجراءاتها وقراراتها وسياساتها وخطابها[14]..

إن الحديث عن صناعة سينمائية (أو السينما باعتبارها صناعة) لا بدَّ أن يدلَّ على أن السينما كفن تختلف عن غيرها من أنماط الإبداع، إذ في كونها صناعة في أحد وجوهها، فإن هذا يعني أنها تحتاج لتوفير المناخ السياسي والأمني، والاستقرار، والمقدرة الاقتصادية، والحرية في التفكير، وتكوين الرأي، والتعبير عنه، حتى تتمكّن من الانطلاق والتطوُّر والإبداع..

وفي هذا نستطيع أن نجد جانباً من الإجابة على بعض التساؤلات التي تثيرها مسيرة السينما السورية، فما أن حدثت الحركة التصحيحية في العام 1970، وأحدثت الاستقرار في سوريا، بعد شوط من القلق والانقلابات العسكرية، ما بين نهاية الأربعينيات ومطالع الستينيات، وشوط من التوتُّر والإشكاليات طيلة الستينيات ذاتها، حتى انتظمت مسيرة الإنتاج السينمائي، خصوصاً في قطاعه العام، فما بين السنوات 1963–1970 لم تنتج سينما القطاع العام سوى الفيلم الروائي الطويل الوحيد «سائق الشاحنة» من إخراج اليوغوسلافي بوشكو فوتشينتس 1967، الذي كان قد استُقدم كخبير سينمائي، في حين شهد العامان التاليان للحركة التصحيحية (1971– 1972)، إنتاج أربعة أفلام، اثنان منها هما من الأفلام المهمة التي أنجزتها السينما السورية في تاريخها، وهما فيلم «الفهد» لنبيل المالح عام 1972، و«المخدوعون» لتوفيق صالح عام 1972..

يمكننا، بشكل أو بآخر الاتكاء، على حالة القلق التي شهدها البلد خلال السنوات التي فصلت ما بين ثورة آذار عام 1963، والحركة التصحيحية عام 1970، لتفسير ارتباك وعرقلة العملية السينمائية، التي كان من المفترض أن تشهدها السينما السورية في كنف القطاع العام، ورعاية الدولة، على الأقل كما حصل في تجربة سينما القطاع العام في مصر خلال الفترة ذاتها، حيث سجّلت هناك مرحلة ناصعة (رغم ما أصابها من خلل إداري بيروقراطي، واعتراها من تهافت بعض

أفلامها، ورغم ما واجهها من إشكاليات تتعلّق بتحمّلها لجيوش من الموظفين والعاملين المُلزمة بهم) في تاريخ السينما المصرية، بأفلام ترقى إلى مستوى تُحَف السينما العربية، وبكمٍّ ملفت من الأفلام السينمائية، كما منحت الفرصة للعديد من المبدعين السينمائيين، ليجدوا المناسبة للانطلاق في عالم السينما، وليقدموا اقتراحاتهم في إطارها..

نقول هذا، ونحن نؤكد أن الخطّ البياني الإنتاجي لسينما القطاع العام، كان لا بدّ له أن يتأثر بكثير من الظروف المحلية والإقليمية، وبأحداثها وتفاعلاتها وتطوراتها، ومدى توفر الإمكانيات الاقتصادية، وسلّم الأولويات المختلفة، والتي يمكن لها أن تأخذ موقع الصدارة، حيناً، في اهتمامات البلد، والقسط الأكبر من موازنته، وتتراجع في أحيان أخرى..

فعندما يمرُّ البلد بحال من القلق، أو تفاقم الصراع، وازدياد حدّة تشابكاته، يكون من المنطقي أن تتراجع السينما، كما غيرها من أنساق الإبداع والفن والأدب، لصالح الراهن السياسي، أو الأمني، أو الاقتصادي، أو الحياتي، وهي حال لا بد من تفهمها، وأخذها بعين الاعتبار الجادة.

في سينما القطاع العام، ومن ضمنها السينما السورية، بالطبع، لا يتوقّف الأمر فقط على مستوى الكمّ الإنتاجي الذي تقدّمه هذه السينما، إنما من المهم جداً أيضاً، وبالدرجة ذاتها، النظر إلى النوع الذي تقدّمه، والفكر الذي تحمله، والخطاب الذي ترسله، والجديّة والجديد الذي تتمتّع به، والبنائية الفنية التي تقترحها.. فإذا كانت الأرقام تعطي انطباعاً بأن الحصيلة الإنتاجية الكمّية للسينما السورية، قليلة، بل وقليلة جداً، لسينما تكاد تطوي العقد الثامن من عمرها، فإن الخوض في مدى الجودة والجدّة التي قدمتها هذه السينما سيعطينا انطباعات واستخلاصات أخرى، خاصة وأن سينما القطاع العام تمثّل الرؤى الفكرية والإيديولوجية للدولة، بتشكيلاتها السياسية والحزبية العليا والقائدة.. أي البنى الفوقية في المجتمع، وفق التعبيرات الطبقية.. وكذلك رؤيتها الجمالية للعالم الذي تطمح للوصول إليه، أو صياغته، في إطار عملها لتنفيذ المهام التي أوكلت إليها من قبل الدولة.

وقبل إجراء الإحصائيات المتعلقة بإنتاج القطاع العام في السينما السورية، لا بدّ (أولاً) من التوقُّف أمام تكوين هذا القطاع، الذي يعتبره البعض ممثلاً بالمؤسسة العامة للسينما، فقط، بينما يذهب البعض الآخر إلى اعتباره يضم[15] كلاً من:

«1- المؤسسة العامة للسينما، التي تمثل العمود الفقري للقطاع العام.

2- دائرة الإنتاج السينمائي في التلفزيون العربي السوري.

3- قسم السينما في الإدارة السياسية في الجيش والقوات المسلحة.

4- نقابة الفنانين».

وفي نظرة متأملة، نجد أن هذه الجهات الأربع أنتجت خلال الفترة حتى نهاية العام 2003، سبعة وأربعين فيلماً روائياً طويلاً.. ولكن الحقيقة الملفتة، أنه في حين قدَّمت المؤسسة العامة للسينما ثلاثة وأربعين فيلماً روائياً طويلاً، كانت مساهمة نقابة الفنانين بفيلمها الروائي الطويل اليتيم، أو الوحيد، الذي لا يبدو أبداً أن نقابة الفنانين مهتمة بإنتاج فيلم شقيق له، ونقصد بالطبع فيلم «المطلوب رجل واحد» وهو من إخراج جورج نصر عام 1974. كما كانت مساهمة قسم السينما في الإدارة السياسية في الجيش والقوات المسلحة بفيلم روائي طويل بعنوان «حتى الرجل الأخير» لأمين البني عام 1971، بينما ساهم التلفزيون العربي السوري، من جهته، بفيلمين روائيين طويلين هما فيلم «الرجل» لفيصل الياسري عام 1970، وفيلم «التقرير» لهيثم حقي عام 1977. مما يعني أن العملية قائمة على أكتاف المؤسسة تماماً.

ومما لا شك فيه أن هذه الحصيلة الكمِّية التي خلُص إليها القطاع العام في السينما السورية، بعد مرور أربعة عقود من الزمن، هي حصيلة قليلة جداً، على المستوى الرقمي الكمِّي، المحض، وذلك مقارنة مع إنتاجات قطاعات وجهات إنتاجية سينمائية أخرى، خاصة أو عامة، فنجد في مقارنة سريعة.. مثلاً[16]:

- أنتج القطاع الخاص في السينما السورية 17 فيلماً روائياً طويلاً، قبل أن يبدأ القطاع العام إنتاج أول أفلامه الروائية الطويلة.. أي في الفترة التي تعادل قرابة الأربعين عاماً، ما بين العامين 1928-1967.

- أنتج القطاع الخاص في السينما السورية 85 فيلماً روائياً طويلاً في الفترة الممتدة بين العامين 1967-2002.

ونجد في موازاة ذلك[17]:

- أنتج القطاع العام في السينما المصرية 153 فيلماً روائياً طويلاً في الفترة 1963-1972.

مما يبين التفاوت الكبير بين أن تكون ثمة سينما أو أفلام سينمائية في بلد، وأن تكون ثمة صناعة سينمائية فيه، فخلال عشر سنوات، فقط، استطاع القطاع العام في السينما المصرية إنتاج 153 فيلماً، بينما لم يتجاوز إنتاج القطاع العام في السينما السورية، خلال أكثر من ثلاثة أضعاف المدة (40 سنة) ربع الكمية (47 فيلماً)..

وخلال ذات الفترة أنتج القطاع الخاص للسينما في سوريا 85 فيلماً روائياً طويلاً، وهو رقم لا يمكن مقارنته (أبداً) بالكمِّ الإنتاجي السينمائي الذي أنجزه القطاع الخاص في السينما المصرية، وهو رقم يتجاوز 3000 فيلم روائي طويل.

إن التوقُّف أمام الأرقام والإحصائيات، والتأكد من محدوديتها، هو مجرد محاولة لإعطاء صورة أولية بصدد الجانب الكمّي، أي حديث الأرقام في الإنتاج السينمائي السوري، خصوصاً القطاع العام منه، والذي لا بدّ من أخذه بعين الاعتبار، عند توقفنا أمام موضوعات السينما السورية، التي قُدِّمت خلال هذه الأفلام، باعتبار أن هذه الأفلام هي حقول البحث، وهي المرجعيات، التي ينبني عليها القول، ومنها بدلالاتها نستنبط الرؤى وننتهي إلى الخلاصات، ولا شك أن المحدودية في الكمّ ينبغي لها أن تؤدي إلى المحدودية في التنوع.

كما يثير حديث الأرقام، قضايا موازية تتعلق بالإنتاجية والمردودية في العملية السينمائية في سوريا، حيث تتولّى المؤسسة العامة للسينما كامل العملية السينمائية في سوريا، بإدارتها أو بإشرافها، بدءاً من كتابة السيناريو، الموافقة عليه أو رفضه، إجازته أو منعه، ومن ثم التحضير للتصوير والإنتاج والتنفيذ، بجيش من العاملين الموظفين لديها، من مخرجين وفنيين ومساعدين وإداريين ومشرفين.. وبالمعدات

والمختبرات التي تمتلكها.. فتتولى الإنفاق، في أغلب الأحيان، وتتحمل عبء التكاليف المتعلقة بإنتاج الفيلم، ومن ثم تتولّى تسويقه، داخلياً وخارجياً، وعرضه جماهيرياً محلياً، ضمن الصالات التابعة لها في سلسلة (الكندي) المنتشرة في عدد من المدن السورية[18]..

هل نسأل أنفسنا هنا حول سوية الأداء الاقتصادي الذي حقّقه فعل القطاع العام للسينما في سوريا، كمنتج، وموزِّع، ومسوِّق، وعارض.. للفيلم السينمائي السوري؟.. بمعنى هل امتلك القطاع العام تقنيات المنتج (الخاص) الذي يتحاشى الهدر، ويقنّن الإنفاق، ويضع المال حيث يجب أن يكون في الفيلم، ويحدد مواقيت ومدة التصوير والعمليات الفنية، ويختار الأوقات المناسبة لعرض الفيلم، ويتخلص من البيروقراطية والروتين؟.. وهل استطاع القطاع العام أن يمارس دور الموزِّع الذي يستطيع فتح الأسواق أمام فيلمه، محلياً وعربياً وعالمياً، فيعرف كيف، وأين، ومتى يقدم فيلمه؟.. وهل اهتم وأحسن الإعلان عن فيلمه، وتسويقه بالشكل الصحيح، بحيث يصل إلى أوسع القطاعات؟..

وهل اهتم القطاع العام بتحسين شروط العرض السينمائي في الدور السينمائية التي يمتلكها، ليعزِّز من إقبال الجمهور السوري على مشاهدة العروض، وليعيد بناء العلاقة بين السينما والجمهور؟.. تلك العلاقة التي كانت ذات طقوس محببة وجميلة، في وقت مضى، عندما كانت مشاهدة السينما، والحضور إلى صالاتها، مناسبات ذات طابع اجتماعي (عائلي) فضلاً عن طابعها الثقافي، باعتبارها مناسبة وملتقى النخب الاجتماعية والفئات المخملية، وتلاقي المثقفين والمبدعين والمهتمين.. ذلك قبل أن تتحوَّل صالات السينما إلى الفراغ والرطوبة والعتمة الباردة، ويتحول روّادها إلى مجموعات من العاطلين عن العمل، أو المتصابين من المتقاعدين، أو الهاربين من أشغالهم وأعمالهم، كالطلبة الفارين من حصصهم المدرسية، والمراهقين المتلمّظين، أو الجنود على هامش إجازاتهم، فضلاً عن حثالة المجتمع، مما يجعل من المُخجل للمرء أن يدخل صالة سينما[19]..

وفي حالة من هذا الطراز، يزيد الطين بلّة أن تنحصر العروض بالأفلام الرخيصة، القديمة المتهالكة، أو التالفة، التجارية والسطحية منها (عربي، هندي،

كاراتيه، عنف، عري، وشبه جنس..) وتأتي على طريقة العرض المتواصل، الذي يمتدُّ بتذكرة واحدة، منذ ساعات قبيل الظهيرة، إلى ساعات قبيل منتصف الليل.. فتتحوَّل صالة السينما (في حال كهذه) إلى بؤرة للانحراف والفساد والإفساد.. وبالاعتقاد أن تصحيح هذا الخلل، والتخلُّص من هذه الحالة، هو من مسؤولية المؤسسة العامة للسينما، على الرغم من أن الصالات مملوكة، أو مستثمرة، من قبل قطاعات خاصة..

حقيقة.. لقد استطاعت المؤسسة العامة للسينما بناء صورة السينما السورية، وتمكنت من أن تبلور وتُتضح هذه السينما، وفتحت الطريق أمام أهم الإمكانيات الإبداعية، في هذا الصدد، وحصدت الكثير من الجوائز في مهرجانات عربية وعالمية، وحازت بعض هذه الأفلام (بعضها) على نجاحات جماهيرية متميزة وواسعة، وتركت بصماتها الواضحة، وحضورها المميَّز.. وهو سمة هذا النسق من الإبداع الذي يبقى في الأحوال كافة، معبراً بقوة عما يريد، حتى ولو كان في مستوى وعي اللحظة..

كما مارست المؤسسة العامة للسينما دوراً هامة في بناء وإشاعة الثقافة السينمائية الحقيقية والعميقة، وجعلها في متناول المهتمين والدارسين والباحثين، من خلال سلسلة إصداراتها من الكتب المترجمة، أو المؤلفة، تحت عنوان «الفن السابع» والتي تتجاوز الستين إصداراً، هي باعتراف كافة المطلعين والمهتمين من أهم الإصدارات في المكتبة السينمائية العربية، وتشكِّل إضافة ثقافية سينمائية أصيلة..

كل هذا؟.. إذن لماذا بقي الإنتاج السينمائي قليلاً كمياً لا يتجاوز 43 فيلماً روائياً طويلاً للمؤسسة العامة للسينما، و4 أفلام للجهات المرادفة؟.. خصوصاً أن الأفلام التي قدمتها المؤسسة العامة للسينما، استطاع ما عُرض منها جماهيرياً، أن يحقق نجاحات جماهيرية واسعة، فلقد استمرت عروض بعضها لأشهر طويلة، مثل فيلم «رسائل شفهية» لعبد اللطيف عبد الحميد.. وكان من الممكن للكثير من الأفلام أن تحقق نجاحات جماهيرية هامة، لو أتيحت لها فرصة العرض الجماهيري، في الوقت المناسب، وبالشكل اللائق.. فمن المعروف أن نجاح العرض

الجماهيري للفيلم لا يتوقف فقط على مضمون الفيلم، وسويته الفنية وإبداعه، بل من الضروري اختيار التوقيت الصحيح والمناسب للعرض، واختيار الصالة المجهزة بالأجهزة المناسبة، وذات الخدمات والمرافق الملائمة، والتي لا يتحرَّج المرء من الحضور هو وأسرته إليها..

إن الصناعة السينمائية في سورية تستطيع أن تكون صناعة رابحة، وفي إطار القطاعات الإنتاجية التي تساهم في الدخل القومي، إذا ما تمَّ إيلاء الأمر الاهتمام اللازم، واتخاذ الإجراءات المناسبة، إي إذا ما اهتمت المؤسسة بأفضل السبل وأنجعها وأكثرها عملانية (ديناميكية) ليس فقط لإنتاج الأفلام، بل أيضاً (وأولاً) لامتلاك القدرة على استرداد رؤوس الأموال التي تَوظّف في إنتاج تلك الأفلام، بل والحصول على المزيد (ولو القليل) من الأرباح التي ستدعم مسيرة المؤسسة، وتدفعها لرفع رصيدها من إنتاج الأفلام السنوي.. فمن قال إن الفيلم الجيد لا يستطيع أن يكون رابحاً؟.. ومن قال إن المهم هو إنتاج الفيلم، دون أن نهتم (على القدر ذاته) بعرضه وتوزيعه وتسويقه؟.. ومن قال إنه من الضروري أن يكون القطاع العام خاسراً؟..

نسأل هذا ونحن نعرف أن المؤسسة تُعامل كجهة اقتصادية، يُراد منها أن تعتمد على الاكتفاء الذاتي، وهو أمر ثقيل فعلاً.. فمن الميزانية التقديرية المخصَّصة للمؤسسة عليها أن تتولَّى صرف الرواتب والمخصصات الشهرية لجيش من الموظفين والإداريين والفنيين والعاملين.. وتغطي المهمات والمكافآت والاستكتابات والنفقات والمصروفات والنثريات والاحتياجات اليومية، والمتطلبات التسييرية كافة.. وتنتج أفلاماً سينمائية روائية طويلة وقصيرة، وأفلاماً تسجيلية وثائقية طويلة وقصيرة، وتستورد الأفلام، وتدير صالاتها، وتقيم مهرجاناً سينمائياً كل عامين، وتقوم بطباعة الكتب، والكراسات، وإصدار مجلة فصلية هي «الحياة السينمائية».. وما إلى ذلك من قائمة طويلة جداً من المتطلبات..

إن الجدارة التي اتسمت بها أفلام السينما السورية، وحققتها، والجدية التي نطقت بها، والفنية التي اقترحتها، والتاريخية التي حملتها، وأملنا الكبير بأنها تستطيع التطور والنماء والمباراة، هي التي تدفعنا للحديث عن الظروف والشروط

التي لا بدّ من توفرها لنشوء وازدهار واستمرار صناعة سينمائية سورية. أملنا النابع من حقيقة أن «سوريا التي لا تمتلك صناعة سينمائية بما تعنيه هذه الكلمة من معنى (وذلك من ناحية توافر الأرضية السينمائية التحتية بكل ما فيها ومنها) تقدّم أفلاماً أعمق مقولة وأعلى سوية على المستويات الدرامية والتقنية كافة وصولاً إلى خروج الفيلم ككل، من دول سينمائية أكثر عراقة، تتواجد فيها بكل تأكيد تقاليد وأعراف الصناعة السينمائية المحترفة»[20].

وفي حديثنا أخذنا (أو حاولنا) بالاعتبار المؤشرات والتطورات التي يمكن لها أن تترك بصماتها على مسيرة الإنتاج السينمائي، دون أن ننكر الرغبة في أن يستطيع هذا القطاع، إيجاد السبل الأكثر جدوى في زيادة الإنتاج السينمائي، بالشكل الذي يتناسب وحجم الإمكانيات والطاقات والمواهب، ويتناسب مع المكانة التي تحتلها السينما.. ولعل الإجراءات والقرارات التي اتخذت خلال العامين المنصرمين هي البداية على طريق تحديث وتطوير المؤسسة، وفتح الآفاق أمامها، وأمام العملية السينمائية برمّتها.. حيث بدأ الانفتاح على آليات التطوير والتحديث في هذا القطاع الإنتاجي، ففُتح المجال أمام جهات متعددة للاستيراد، ولم يعد حكراً على المؤسسة لوحدها.. رغم أن النتائج لم تظهر بعد..

ومع ذلك، فإنه يبقى على المؤسسة أن تسعى دائماً إلى الوصول للدرجة التي تمتلك فيها آلية فاعلة «تهدف إلى إرساء قواعد وأسس، غايتها الأولى والأخيرة النهوض بالفيلم السوري، ودفعه إلى الواجهات الأساسية كنشره في الدول العربية المجاورة، وبثّه على شاشات التلفزة الغربية، إلى ما هنالك، من عوامل ومقومات لا تحدث في وقتنا الراهن (2001) ولا تلقى الأذن الصاغية من القائمين على مؤسسة السينما، ذات الطابع الاقتصادي، الأمر الذي لو تمّ فسيكفل، بكل بساطة، جني عائدات مالية ستمكنها كجهة منتجة من المضي في إنتاج المزيد من الأعمال السينمائية الجديدة، إضافة إلى انتصارات معنوية أخرى ما زلنا بأمس الحاجة لها في المحافل العربية والدولية»[21].

نقول هذا ونحن نتفهم مدى الصعوبات الاقتصادية، والظروف السياسية، وغير ذلك مما يتعلّق، بقوة، بكون سوريا إحدى دول المواجهة في الصراع العربي

الصهيوني، والتي تعرضت، وتتعرض، للكثير من الضغوط والتحديات، وثقل المسؤوليات.. وما كان لا بد أن يتطلبه ذلك من توفير إمكانات العمل من أجل تحقيق القدرة على الحضور والاستمرار في الصراع، وبناء القدرة الذاتية، والتحصين الدفاعي، والاستقرار، فضلاً عن المسؤولية تجاه القضية الفلسطينية، وقضايا الأمة، وأخذ كل ذلك موقع الصدارة في أولويات الإنفاق. فضلاً عن ترافق هذه القضايا الاستراتيجية مع ضرورات التحديث والتنمية والتطوير لمجمل تفاصيل البنية التحتية في البلد..

قد يبدو هذا الحديث خارجاً عن سياق القول في شأن السينما، ولكننا نفضُّ الالتباس، ونذيب السؤال، عندما نبيِّن أن المراد هو النظر إلى عموم اللوحة في البلد، بأبرز خطوطها وعناوينها، لنجد إن تواتر الإنتاج السينمائي، خلال سنوات عمل القطاع العام، تأثَّر بها.. ونرى أن الاطلاع على الجدول التالي، الذي يسجِّل سنوات الإنتاج، وعدد الأفلام المنتجة في كل سنة، يمكن أن يبيِّن أثر ودور هذه العوامل:

سنة الإنتاج	عدد الأفلام المنتجة	سنة الإنتاج	عدد الأفلام المنتجة
1967	1	1983	1
1970	2	1985	2
1971	2	1988	1
1972	2	1990	1
1973	1	1991	2
1974	6	1992	1
1975	1	1993	3
1976	2	1994	1
1977	1	1995	2
1978	2	1997	2
1979	2	1998	1
1980	1	2001	2
1981	1	2002	1
1982	1	2003	2

المخرجون.. والاتجاهات..

في السينما السورية

ربما يمكن لمتابع مسيرة السينما السورية، منذ مطلع الثمانينيات القرن العشرين، على الأقل، في أفلامها الروائية الطويلة، التي أنتجها القطاع العام للسينما، أن يتحدَّث عن اتجاهات محددة في هذه السينما، وأن يتناول تيارات سينمائية فنية، ينتسب إليها المخرجون السوريون، فيما قدَّموه من أعمال سينمائية. إذ أنه ومنذ ذاك الوقت، بدأنا نشاهد أفلاماً تعبِّر عن سينما سورية يمكن أن نسميها (جديدة)، حيث بدا أنها أرادت أن تختلف عما كان سائداً في الستينيات والسبعينيات، وتختلف إلى حدٍّ ما عما هو سائد في السينما العربية، خصوصاً السينما المصرية، التقليدية منها، ومتوافقة مع الخاص منها، ومع التجارب الجديدة في سياق السينما العربية والعالمية، على السواء، وبدت كأنها (أفلام عكس التيار) كما ذكر الناقد السينمائي المصري صلاح هاشم[22].

وأخذنا منذ ذلك الحين، نسجِّل في ذاكرتنا أسماء مخرجين سينمائيين مجدِّدين، على مستوى السينما الروائية الطويلة، من طراز محمد ملص، وأسامة محمد، وعبد اللطيف عبد الحميد، وسمير ذكرى، وريمون بطرس، ورياض شيا، وماهر كدو.. وآخرين. كما نستعيد صوراً أكثر بهاء لمخرجين سينمائيين من طراز المخرج نبيل المالح، ممن كان لهم تجربة سابقة، في سنوات مضت.. واستذكار المخرج قيس الزبيدي، ونسأل عن برهان علوية..

نقول إنه منذ ذاك الوقت ظهر تيار جديد في السينما السورية، بالمعنى المجازي، فهو سمح بتمايزات فردية في إطاره، حيث كان لكل واحد من هؤلاء المخرجين أسلوبه ونظرته للعالم.. إذ لا بد من الانتباه إلى «أن الأفلام السورية الجميلة، التي خرجت إلينا، في السنوات الأخيرة، لم تكن سوى نتاجات لإبداعات

شخصية فردية، يقودها شبان يمتلكون موهبة وإصراراً.. مخرجون شباب يصوغون أفلاماً حنونة وقوية بأسلوبها المتين، وشفافيتها الجارحة العميقة المندرجة ضمن شكل سينمائي يخضع في بنائيته لهواجس التركيز والامتلاك للرؤيا أو المساحة الثابتة في وسط اللوحة السينمائية التي تمر بها ذكريات وحكايات وأحلام مخرجيها»[23].

وعلى رغم هذه النزعات والطموحات الفردية، فإن ثمة أشياء جمعت بين المخرجين، وشكّلت مواصفات عامة، أو إطاراً لسينماهم السورية الجديدة، لعل أبرزها أنها شكلت قطيعة، من طراز واضح، مع الميلودراما والدراما المصرية التي سادت في السينما العربية. وحاولت (السينما السورية الجديدة) الخوض في غمار مهمة بناء علاقة مغايرة مع الواقع الموضوعي الذي يعيشه أفراد من أبناء الشعب السوري، بأوسع قطاعاته، فامتازت هذه السينما بمحاولة بناء علاقة تدّعي الصدق، والهمّ والاهتمام الواقعيين، والصلة مع الحياة[24]. كما امتلأت بأسئلة القلق والتفكّر في الذات والمحيط، من خلال مختلف الشروط المكونة، والفاعلة بها، وبرزت نبرة الحنين من خلال الاستذكارات، والعودة إلى رحم البيئة الأولى، والغوص في إعادة نبش ذاكرة الطفولة.

منذ ذلك الوقت، الافتراضي، لم تعد الصورة السينمائية، فقط، فسحة للخيال المجَّرد، أو الانتقال من واقع الحال المعاش بتزييفه والهروب إلى عوالم الرؤى السابحة في الأوهام والخيالات، كما عهدنا في السينما التقليدية، بل أضحت صورة عاكسة، بطريقة جمالية، لواقع الحال الذي يحياه المشاهدون، في أدنى تفاصيل حياتهم اليومية، حتى على المستوى الفكري، حيث أعادت هذه السينما إنتاج شروط الحياة اليومية، التي يصادفها المواطن/المشاهد، في كثير من تفاصيل الحاضر، أو كثير من تفاصيل الماضي، الذي أسَّس لهذا الحاضر، أو استشراف المستقبل الذي نتجه إليه؛ الواقع الذي أنتج الشروط السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية والفكرية، المعاشة في اللحظة الراهنة، وعلى هذا فقد كان النص السينمائي محلِّلاً، شاهداً، أكثر مما هو مدّعياً (منجِّماً أو مختلقاً) لعالم آخر، وواقع آخر. أو متوارياً وراء حكايا وقصص مفبركة..

لقد شهدت السينما السورية، في اتجاهها الجديد «نقلة نوعية على عدة أصعدة، ونجحت في نقل المتفرج إلى عوالم خصبة، ووظّفت حاسةً يُبصر بها هذا المتفرج الواقعية الصميمية، عبر موضوعات تصطدم برسم حاد ثاقب لموضوعات داخلية حميمة تتآلف وقضايا الروح في نزاعها، بقدر ما نجد أن مضمونها يتجه غالباً نحو الجو السينمائي الشعري المطلق»[25].

هذه السينما السورية بمنحاها، أو تيارها، الجديد، والتي بدت مهمومة بإعادة صياغة ونقل تفاصيل الحياة المعاشة، إلى الشاشة الفضية، في إطار فني ودرامي، يملك معادلات وموازيات، ودلالات تتألق، في كثير من الأحيان، في ذراها إلى المستوى الشاعري، إنما كانت تبغي مناقشة هموم الناس وآلامهم، وأحلامهم ومطامحهم، والخوض في تفاصيل حياتهم الواقعية، وعلاقة الذاكرة والحلم بالواقع والمستقبل، دون أن تذهب بعيداً في خلعهم عن واقعهم؛ فمنذ أن بدأت هذه السينما بتصوير ابن القرية، أو الحارة الشعبية، وابن الواقع المعاش، بهمومه وآلامه، ومطامحه وأحلامه، ومنذ أن حاولت تصوير المرأة في تموضعها الاجتماعي والمهني والطبقي؛ ومنذ أن أخذت موادها من قاع المجتمع، أو من ذوات أفراده، كانت هذه السينما تحفر صورتها الجديدة، الحقيقية، على المستوى الفكري المعرفي، ومن ثم الإبداعي الفني.. في آن واحد.

ولا شك أن هذه السينما في اتجاهها الجديد قد تأثّرت، من ناحية الجانب الفني، بصور فنية إبداعية مختلفة، كالسينما السوفييتية (الجيورجية مثلاً)، ربما على الأقل، بسبب دراسة الكثير من المخرجين السوريين، للسينما، وتخرُّجهم من تلك البلدان، ومن أبرزهم محمد ملص وأسامة محمد وعبد اللطيف عبد الحميد وسمير ذكرى وريمون بطرس وماهر كدو، وغيرهم.. ولتوافق هذه المناهج مع الميول أو المواقف الإيديولوجية، أو الفكرية، التي يحملونها، أو التي جاؤوا منها.. فتميَّزت السينما السورية الجديدة بمواضيعها، ومنطوقها، وأساليب تناولها للتفاصيل الصغيرة، وصناعة عالم سينمائي بهي وحافل، وربما موجع، من خلالها..

والسينما السورية الجديدة، في غالب الأحوال، حاولت، واستطاعت، أن تحافظ على روحها، ومضمونها السوري المحلي، رغم تفرعاته، وتشابكاته مع

قضايا قومية، وهذا ما أدّى، كما يمكن أن نفهم، إلى اعتبار الكثير من الموضوعات العربية، والنظر إليها باعتبارها قضايا جدّ محلية، خاصة من طراز القضية الفلسطينية، أو موضوعات الصراع العربي الصهيوني، بمجمله، وآثاره، وتداعياته، ونتائجه على الواقع السوري، في أصغر تفاصيله..

بإمساك السينما السورية لنكهتها ورائحتها الوطنية، دون أن تُفلت قضاياها القومية، نستطيع القول أن ثمة تياراً جديداً أرسى دعائمه في مسيرة السينما السورية، ابتدأ في لحظة غير متعينة تماماً، وتختلف آراء النقاد بصدد تحديدها، ربما تكون منذ فيلم «اليازرلي» للمخرج قيس الزبيدي 1974، أو فيلم «بقايا صور» للمخرج نبيل المالح 1979، أو ربما منذ ظهور الفيلم الروائي الطويل الأول للمخرج سمير ذكرى، فيلم «حادثة النصف متر» عام 1980، الذي يعتقد بعض النقاد السوريين أنه أسَّس لتيار فني ورؤيوي في السينما السورية «ينتمي إلى نوع سينمائي يُدعى بذاتية التجربة»، أو باعتباره محاولة «لإيجاد نفس جديد نحو سينما عربية بديلة، لها طعمها الخاص، ونمطها المختلف»[26].

وفي كل حال، فإن الاتجاه الجديد للسينما السورية يرى البعض من النقاد أن إرهاصاته تبدَّت من قبل، في عقد السبعينيات، وذلك على يد عدد محدود من المخرجين، ولو كان على استحياء، وسنجد إشارات من هذا الطراز لدى الناقد محمد الأحمد عندما يقول إن «الموجة السينمائية الجديدة في سوريا لم تكن كما يتصور البعض، مدرسة حفلت بلغة سينمائية حديثة خرجت إلينا في الثمانينيات، بل شكلت استمراراً للنواة الحديثة التي ساهم في إيجادها أهم الرواد مثل محمد شاهين وخالد حمادة ونبيل المالح، ممن تميّزت أفلامهم القصيرة والطويلة بحميمية شعرية، عرضت المجتمع من خلال صورة صادقة، ركزت على الإنسان، وقدمت أدق تفاصيل حياته وسلوكه. فأفلام مثل: «السكين» و«بقايا صور» و«الفهد» و«السيد التقدمي» و«المغامرة».. تعكس الإحساس الأصيل الصادق لعملية التفاعل مع معطيات الفن السينمائي الخالص، في مدلولاته البصرية المباشرة، ومشاهدات مخرجيها الواقعية، والعاطفية، غير المباشرة والعفوية في التقاط الشكل السينمائي المعبر عنه.. أفلام ملأى بتموجات شاعرية نصادف فيها نزعة بديلة لتشييد مظهر

سينمائي بديل، وإيجاد مؤشـرات لحضـور المنظـور الواقعـي المعيـش والمحسـوس، كحكاية لحدث درامي مسيطر على الواقع الموجود في هذه الأفلام، جميعها»[27].

وإذا اتفقنا مع هـذا القـول، فـإن المهم هـو أن جيـلاً جديـداً مـن المخرجـين السوريين، جاء مع مطلع الثمانينيات ليؤصِّل ظاهرة التجديد والتجريب في السينما السورية، ويبني صورتها الجديدة، لعل من أبرزهم محمد ملص في «أحلام المدينة» عام 1983، و«الليل» عام 1992، وأسامة محمد في «نجوم النهار» عام 1988، و«صندوق الدنيا» 2002، وعبد اللطيف عبد الحميد في «ليـالي ابـن آوى» عـام 1990[28]، وأفلامـه التالية (رسـائل شفهية1991، صعود المطر1995، نسيم الروح1997، قمران وزيتونة2001) وريمـون بطـرس فـي «الطحـالب» عـام1991، و«الترحـال» عـام1997، ومـاهر كـدو فـي «صهيل الجهات» عام 1993، ورياض شيا في «اللجاة» عـام1995، فيمـا يُسجَّل لنبيل المالح عودتـه الناجحـة فـي فيلـم «الكومبـارس» 1993، بعـد اجتـهاد واضـح في «بقايـا صور» عام 1979.

دون أن ننكر اعتقادنا بأن لحظة ولادة التيار (أو الاتجاه) الجديد في السينما السورية، المعتبرة عند مفصل في مطلـع الثمانينيـات، لـم تكـن منقطعـة عـن مسـيرة أحلام وتمنيات، ومراودات فنية إبداعية، وعن العديد من المشاريع السينمائية، مما قيِّض لها أن تتمّ، أو تلـك التـي كـان نصيبـها الانطفـاء، قبـل التحقّـق، وعـدد مـن المحاولات التي جرت، مـن قبـل، طيلـة عقـد السـبعينيات مـن القـرن العشـرين، ومـن أبرزهـا تجربـة المخـرج قيس الزبيـدي الاسـتثنائية فـي فيلمـه «اليـازرلي» عـام 1974، ونبيـل المـالح فـي فيلمـه «الفـهد» 1972، دون أن ننكـر علـى المخـرج توفيـق صـالح «المخدوعون» 1972، وبرهـان علوية «كفر قاسم» 1974، محاولتهما، فـي هـذا الصـدد، المهتمة دائماً بتقديم اجتهادات جديدة، على مستوى رؤيـة الشـكل الفنـي الجديـد، للمضامين ذاتها. خاصة أنهما جاءا من بلدين عربيين شقيقين (مصر، لبنان) علـى التوالـي، وكلٌ منهمـا يتمثَّل تجربـة سـينمائية فـي بلـده، بخلاصتـها، أو فـي سـياق مشروعه السينمائي.

ولا بد أن ننتبه إلى أن السينما السورية الجديدة، بولادتها هذه، وبإرهاصاتها المبكرة، جاءت متوازية مع تحوّلات مرافقـة، حصلـت فـي ميدان السـينمات العربيـة

الشقيقة، كظهور ميشيل خليفي مؤسّساً في السينما الفلسطينية الجديدة، منذ العام 1980 بفيلمه الشهير «الذاكرة الخصبة»، وداوود عبد السيد في «الصعاليك»، وعاطف الطيب في «سواق الأوتوبيس»، ومحمد النجّار «في زمن حاتم زهران» ورضوان الكاشف في «الجنوبية»، قبل أن يصل إلى «عرق البلح»، وحسام علي «ثلاثية رفح»، وخيري بشارة ومحمد خان ورأفت الميهي، مجدّدين ومكمّلين ما كان قد بدأه صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وتوفيق صالح، في مصر، وظهور جيل جديد في السينما المغاربية (خاصة في تونس).

مما يجعلنا نرى تلك المحاولات، بشكل عام، جزءاً من تجلّيات حالة مخاض سينمائي عربي، ابتدأ منذ أواسط الستينيات (عربياً) وتعزّز بعد ضربة النكسة الحزيرانية الأليمة (1967)، وشاهدنا على ذلك «مومياء» شادي عبد السلام، وظهور «جماعة السينما الجديدة» في مصر («أغنية على الممر» لعلي عبد الخالق، «الظلال على الجانب الآخر» لغالب شعث) وأفلام سعيد مرزوق وكمال الشيخ وصلاح أبو سيف وحسين كمال، والكثير من بيانات السينما في دمشق وبغداد والقاهرة..

وفي هذا الإطار يمكن القول إن المخرجين في السينما السورية حاولوا، كلٌّ بطريقته، التعبير عن نبرتهم الخاصة، سواء في التيار الجديد، الذي أسّسوه علناً في بداية الثمانينيات، أو التيار القديم، الذي ساد قبل ذلك، ونرى من الضرورة بمكان أن نتوقف عند هذا وذاك في نظرة متأملة:

1- مخرجو السبعينيات:

على رغم أن المضمون الذي قدمته السينما السورية، في هذه المرحلة، هو مضمون تقدمي ناهض على المستويات السياسية والاجتماعية والثقافية والفكرية، في بعديها الوطني والقومي، ومعطاها الإنساني، ومحاولة التوافق مع الأفكار والشعارات والأطروحات التقدمية، ببعدها التغييري، ونظرتها الطبقية، إلا أن تناول بعض المخرجين لهذه المواضيع خلال تلك المرحلة، جاء تقليدياً، في الغالب الأعم، وفق منطوق الرؤية الفنية والتقنية السائدة، حيث اعتمد المخرجون آليات وسياقات عمل إبداعي لم تخرج كثيراً عن حدود الصناعة السينمائية العربية السائدة، التي

كان أبرزها السينما المصرية، كمعبِّر بصري عما يُراد قوله سينمائياً، بحيث أن بعضاً من هذه الأفلام جاءت نسخاً سينمائية سورية، تريد أن توازي النسخ السينمائية المصرية..

وفي حين أن من حاول الإفلات من تلك التقليدية، منذ البدء، وابتعد إلى حدٍّ لافت، كما في حالة المخرج الفنان نبيل المالح في فيلمه «الفهد» 1972، الذي شكَّل محاولة أولى لاقتراح شكل جديد من السينما السورية، لها خصوصيتها وتمايزها، وحقَّق بذلك جملة كبيرة من الجوائز لهذا الفيلم، على مستوى التصوير والإخراج والتمثيل، في مهرجانات عربية وعالمية، لم يستطع استكمال تجربته على ذات المستوى من النجاح، في فيلمه «السيد التقدمي» 1974، على الرغم من الكثير مما يُقدَّر، ويُحسب، لهذا الفيلم، الذي ترى الناقدة السورية ديانا جبور في حديثها عنه أنه «تميز بجرأة موضوعية وتعبيرية لافتة، فقد تميز بأسلوبية غير مسبوقة في زمانها بالنسبة للسينما السورية»[29]..

ومع ذلك، فإن تلك المحاولة لم تستتبع بمحاولات من مخرجين آخرين، بحيث تشكل تياراً جديداً، واضح المعالم، إذ أنها باستثناء القليل جداً من الأفلام من طراز (المخدوعون لتوفيق صالح 1972، كفر قاسم لبرهان علوية 1974، اليازرلي لقيس الزبيدي 1974) وباستثناء المحاولة الهامة التي أنجزها نبيل المالح، مرة ثانية، في فيلمه «بقايا صور» 1979، والذي يذهب البعض من النقاد إلى درجة اعتباره «يمثل بداية الموجة السينمائية الجديدة في سوريا»، حيث أن «البديل هنا عن الشكل السينمائي التقليدي، يأتي به التصوير النفسي للشخصيات، الذي يتألف من عدة محاور، حيث يحكي نبيل المالح حنينه للتفاصيل اليومية المعاشة، مؤكداً على وحدة الفرد وتكسر أحلامه وخيالاته على أرض الواقع»[30].

نجد أن هذه المحاولات تخللتها واستتبعت بجملة من الأفلام التقليدية الشكل الفني، التقدمية المضمون، كما في بعض أفلام السبعينيات لكل من المخرجين صلاح دهني، وبشير صافية، ووديع يوسف، وجورج نصر.. هذه الأفلام التي لم تقدم شيئاً جديداً، تماماً، على مستوى الشكل الفني، وإن قدمت شيئاً لا بدَّ من لحظه، واحترامه، على مستوى المضمون الفكري، التقدمي. بينما لم تخرج أفلام

أخرى لمخرجين من طراز مروان حداد ومحمد شاهين وخالد حمادة وأمين البني عن الكثير من تقليديتها، رغم وجود مؤشرات المحاولات التجديدية، الفنية، التي يمكن لأحد أن يتحدث عنها..

ففي «وجه آخر للحب»[31] لمحمد شاهين 1973، الذي تشارك في كتابة السيناريو له كلٌّ من بدر الدين عردوكي وخلدون الشمعة والمخرج محمد شاهين، وقام بتنفيذ المونتاج قيس الزبيدي، ورغم محاولته تقديم بنية سردية معقدة، تعتمد على التوازي والتداخل، والاستعادات المتتالية لأحداث ماضية وسابقة للحظة السرد الراهنة، واعتماد منطق كسر السرد، إلا أن الفيلم لم يستطع النجاح تماماً.

وهو ما حصل مع المخرج نفسه في فيلمه «المغامرة» 1974، المأخوذ عن مسرحية بالعنوان ذاته للمسرحي سعد الله ونوس، حيث حاول الفيلم أن يكون أميناً صارماً للنص.. ولا أدري كيف كان يمكن لمخرج سينمائي أن يكون أميناً لما اقترحه ونوس بصدد الجدار الرابع في المسرح، ومحاولته التخلُّص من الحاجز بين المنصة والقاعة، وإدخال المتلقين في نسيج العمل المسرحي، فاعلين ومشاركين في صناعته، تحت شعار (تسييس المسرح) الذي أطلقه ونوس في مقدمة المسرحية.. فبدا الفيلم محاولة لإنشاء ترجمة حرفية سينمائية لما كان سعد الله ونوس قد كتبه في تقديمه للمسرحية، وتخيّله لشكل عرضها، وطريقة بنائها.. ولم تنقذ الفيلم محاولات المخرج الاشتغال على المنحى الشاعري للصورة، واستخدام الدلالات الموازية، والتقطيع المونتاجي والحرفية العالية لقيس الزبيدي الذي نفّذ مونتاج الفيلم، فبقيت جميعها ومضات لم تستطع إنقاذ الفيلم كاملاً..

وعلى الرغم من أهمية ما تناوله «الاتجاه المعاكس» لمروان حداد 1975، ومحاولته قراءة آثار النكسة الحزيرانية، على أهم وأبرز قطاع شبابي عربي فاعل، أي طلبة الجامعة، خاصة ونحن نعلم أن الجامعة هي التي كانت تتحف الأمة العربية بالمثقفين والمفكرين وقادة العمل السياسي والحزبي والعمل الثوري، حينذاك، إلا أن الفيلم جاء ببنية سردية تقليدية، صاعدة مع الزمن، مع اعتماد أسلوب العودة إلى الوراء (الفلاش باك)، للمساهمة في إضاءة الشخصية، والتعرّف إلى تاريخها، ولم تهتم الكاميرا بممارسة دور فني متميز، حقاً، يتجاوز حالة الرصد

والتلصُّص على أبطال الفيلم، وهم يلوبون بين مطرقة واقعهم المرير، وسندان أحلامهم المتكسرة.. دون أن يجعلنا هذا ننكر على الفيلم ومضته البارعة، إن في صدد استعانته بعدد من الممثلين الشباب، وحُسن إدارة المخرج لهم، أو لناحية استثار المخرج بالعناية في تناول موضوع هام، لا نعتقد أنه استوفي دراسة ورصداً وتحليلاً.. حتى الآن، إذ أنه يتعلق بجيل عربي، كان من قدره أن يكون استثناء في عالمنا العربي، في العصر الحديث، سواء بما حمله من أحلام كبيرة، أو بما تلقاه من انكسارات موجعة، على المستوى السياسي والثقافي والإبداعي..

وسيُفلت فيلم «الأحمر والأبيض والأسود» لبشير صافيه 1976، فرصة النظر، إبداعياً، إلى تحوّلات مرحلة غاية في الخصوصية، تلك الفترة التي مضت فيما بين النكسة الحزيرانية 1967، وحرب تشرين 1973، خاصة وأن عماد الفيلم يتكئ على ثلاثة فتيان، كان يمكن لهم أن يمثلوا ضوء استكشاف لبعض ما يدور في ثنايا المجتمع السوري، في تلك الفترة المليئة بالقلق والانتظار، كما بالاستبشار بأمل كان لا بدَّ أن يأتي بطريقة ما.. لكن الفيلم تاه ما بين إشكاليات الحياة، على هامش مدينة قاسية، لا تأبه بالأحلام الغضَّة، ومعاناة الناس الطيبين، المنكودين، من نازحين سوريين ولاجئين فلسطينيين، بل إن الفيلم علَّق الحلم بالعسكر الذين سيمثّلون دور المنقذ بالحرب الآتية، ربما، فبدا حلماً من طراز خاص، كأنما لا يرتبط تحقُّقه بضرورة حدوث التحوّلات العميقة في المجتمع، في مجمل بنيته، وتعدد مستوياتها.

في «الأبطال يولدون مرتين» للمخرج صلاح دهني، عام 1977 ورغم أنه استعان بطواقم مميزة من الممثلين، وفي مقدمتهم الفنان المصري النجم عماد حمدي، ومجموعة من الفنانين ذوي التجربة والخبرة الفنية، من سوريا وفلسطين، كمنى واصف وزيناتي قدسية، إلاّ أن الفيلم لم يخرج فنياً عن إطار تقليدي بسيط، عرفته السينما العربية، وخصوصاً المصرية، بل أن فيه الكثير من الهنات المتعلقة بمستوى الأداء والتنفيذ، على مستوى الإخراج، سواء في حركة المجاميع، أو في رسم صورة الجنود الصهاينة الذين بدوا بحركتهم المتثاقلة البلهاء، هذه الصورة التي تعيد إثارة سؤال كيف يستطيع هؤلاء البلهاء، كما يقدمهم الفيلم، احتلال

فلسطين وتنكيبنا عبء هزيمة وأخرى. ولعلها الوجه الآخر من محاولة بعض الأفلام رسم صورة الفدائي الفلسطيني، الكلّي القدرة، والكامل البطولة، على نحو سوبرماني فذّ، ربما ينتمي إلى ما هو فوق بشري، من قدرة وصلابة، وقدرة على تحقيق الانتصار.. كما بدت ثمة مشكلة في السيناريو والحوار، تجلّت في عدم الحيوية والعمق الداخلي لحوارات الشخصيات ومنولوجاتها ومنطوقها، الذي لا يتوافق مع الواقع المحدد لهذه الشخصيات ووعيها، لا سيما وأن هذه الشخصيات مأخوذة من العمق الشعبي الفلسطيني، كما هو مُفترض بها، بحكم انتمائها المكاني والمهني والعمري..

لقد انشغلت الأفلام السورية، طيلة عقد السبعينيات، عموماً، بالمضمون الفكري، والرؤى التقدمية، في الوقت الذي غفل بعضها عن الإصرار على اقتراح ما هو جديد في الفن السينمائي، لناحية أنماط السرد، وأشكال البناء الفني.. ونستطيع أن نبيّن أهم الاتجاهات المضمونية، التي ذهبت السينما السورية، إليها، خلال السبعينيات في:

أ – **تناول القضايا القومية**: وخاصة القضية الفلسطينية، من خلال ثلاثية «رجال في الشمس» لكل من نبيل المالح ومحمد شاهين ومروان مؤذن 1970، وفيلم «السكين» لخالد حماده 1971، و«المخدوعون» لتوفيق صالح 1972، و«كفر قاسم» لبرهان علويه 1974، و«الأبطال يولدون مرتين» لصلاح دهني 1976..

ب – **معالجة المواضيع والقضايا الاجتماعية**: التي تتعلق بالتحولات والتطورات التي كان يشهدها البلد، حينها، في الريف والمدينة، كما في «وجه آخر للحب» لمحمد شاهين 1973، وثلاثية «العار» 1974، و«حبيبتي يا حب التوت» لمروان حداد 1978، و«المصيدة» لوديع يوسف 1979..

ج – **معالجة المواضيع السياسية**: وهي أفلام يتداخل فيها الموضوع القومي بالموضوع الاجتماعي، أي الربط ما بين الثورة الوطنية والثورة الديمقراطية، بالحديث عن ضرورة الخلاص من الإقطاع والبرجوازية، استكمالاً للتحرر والاستقلال الوطني، كما تبدّى ذلك في أفلام من طراز «الفهد» لنبيل المالح 1972، و«السيد التقدمي» لنبيل المالح 1974، و«المطلوب رجل واحد» لجورج نصر 1974،

و«الأحمر والأبيض والأسود» لبشير صافية 1976، و«التقرير» لهيثم حقي 1977، و«القلعة الخامسة» لبلال صابوني 1978..

ومنها ما أراد الاستعادة التاريخية، القديمة التراثية، أو الحديثة المرصودة، من أجل المساهمة في الحديث الذي يمزج بين ما هو وطني قومي، وسياسي، واجتماعي، ومثالها الأبرز، وربما الوحيد، فيلم «المغامرة» لمحمد شاهين 1974، دون أن نتجاهل تماماً محاولات فيلم «الرجل» لفيصل الياسري 1970، وجوانب من فيلمي نبيل المالح «الفهد» 1972، و«بقايا صور» 1979، في التعامل مع التاريخ القريب المرافق لمطالع القرن العشرين، وقبيل انتهاء منتصفه الأول.. وبالتالي فإن السينما السورية، في الأفلام الروائية الطويلة، التي أنتجها القطاع العام، خلال عقد السبعينيات، التزمت بالتقسيمات الأساسية، المعتادة، والمعروفة، ولم تخرج أبداً عما هو متعارف عليه من مقولات تتداخل، أو تتفاصل، فيما بينها.. فبدت كأنها استعادة لجوانب من الحديث الذي كانت السينما المصرية الجادة قد حاولته، خلال أكثر من عقد سبق، بما يوحي أن بعض الأفلام كانت صورة أو طبعة سورية، لنسخة فيلمية أُنتجت من قبل في مصر[32]..

وعلينا بالطبع أن لا ننكر أن السينما السورية، في تلك الفترة، استفادت مما فعلته السينما المصرية، واستطاعت في بعض الأحيان تحقيق التجاوز الطموح، فمن الأفلام التي أنتجتها السينما السورية خلال السبعينات ما تجاوز بجرأته وتعمقه الأفلام المصرية، نذكر منها فيلم «الفهد» بخصوصيته، و«المخدوعون» ببراعته، و«كفر قاسم» بفنيته، فضلاً عن «اليازرلي» بتجريبيته، و«بقايا صور» بحركاته وبنائيته.. وإن كنا لا نقصد هنا المقارنة بشكلها الفجّ، أو ربما الوقح، فإننا نؤكد على روح التكامل بعد شوط من الاستفادة والتعلم بالمشاهدة والتدرب، وتبادل الخبرات، خاصة وأن مصر ذات السبق التاريخي، والتراكم الإنتاجي، سينمائياً، ولها شرف البداية، وللآخرين شرف محاولة التجاوز، وهو حقٌّ لا يُنكر، بل ينبغي أن يُنكر نقيضه، بأن تستكين الروح الإبداعية، وأن تكفَّ عن وثوبها..

المهم أنه، باستثناء محاولات قليلة ومعدودة، انتهجت أفلام السينما السورية في السبعينيات سبيلاً تقليدياً، كان من أدنى سماته تقديم الحكاية بشكل مباشر،

من ناحية اعتماد بنية سرد تقليدية، تلتزم بمنهج يتقيَّد ببنية السرد (مقدمة، عقدة، حلّ) والذهاب مباشرة إلى الحكاية التي يُراد منها أن تقول كلّ شيء، بالقصّ المباشر، واستخدام العودة إلى الوراء (الفلاش باك) أو باستخدام التدليل والترميز المألوف، المستقى غالباً من الموروث الديني، أو المعتقدات الشعبية، وهو ما يجعله مفضوحاً سلفاً، تارة، أو يثير سؤال التناقض، تارة أخرى.

ويمكننا أن نذكر هنا مثالاً لافتاً يتمثّل في أنه على الرغم من أن فيلماً مجدِّداً هو فيلم «الفهد» لنبيل المالح 1972، جاء ليذمَّ البطولة الفردية، ومحاولة التمرُّد الاعتباطي، وينعيها، بتعليق البطل الفردي على حبل المشنقة، وينشد الفيلم من ثمَّ للثورة الجماعية، الشعبية المنظَّمة، فإن فيلماً تالياً هو «المطلوب رجل واحد» لجورج نصر 1974، جاء بمثابة نشيد للبطولة الفردية، ويعلن أن (المطلوب رجَّال واحد) ويُظهر الثورة بمثابة ردَّة فعل لحظية، تندلع شرارتها بمجرد (ثورة رجل واحد)، رغم أن كل من هم حوله بدوا طيلة الفيلم، منهم من هو ساكن صامت محتقن، رغم أنه مدجَّج ببندقيته طيلة الفيلم (كريم/عبد الرحمن آل رشي)، أو من هو بمثابة العابث اللاهي، العاشق الملتهب (أديب قدورة)، أو أولئك الحطَّابين الباحثين عن لقمة خبز.. ومع ذلك فإن انخراط بطل الفيلم (غسان مطر) في التصدّي لموسى بيك، سيقود إلى ثورة عامة، على الرغم من أن الفيلم امتلأ (رغم إشارته الأولى إلى أن أحداث الفيلم وقعت في مكان شمال سورية) بالدلالة والترميز إلى الصراع العربي الصهيوني، ليس فقط من خلال تقسيم الشجرة العظيمة بين أسرتين، وتنازعهما عليها، أو عبر جبل الأحجار الكريمة المراد سرقته، بل على الأقل من خلال أسماء (يعقوب، داوود، موسى) أفراد العائلة، المتحكِّمة، رغم أنها الغريبة في كل شيء عن القرية وناسها..

هذه المميزات تؤشّر على أن الأفلام السورية التقليدية في السبعينيات، باستثناء حالات ذكرناها، لم تكن تسعى للبحث عن نبرة وصورة خاصة، جديدة بها، بل إنها من خلال السائد بناء حضورها، ويمكننا القول إن أفضل تلك الأفلام فكراً ومضموناً، لم يستطع كثيراً تحقيق تمايزات فنية كبيرة، إذ امتلأت بكثير من النوايا الطيبة، وبعض الإبداع الفني، وبقيت هذه الأفلام ذات مضمون فكري تقدمي، وعالٍ ربما، وذات جدوى فنية بسيطة.

2- مخرجو الثمانينيات والتسعينيات:

في مفصل تاريخي غير منظور، بشكل واضح، بدأ تيار جديد في السينما السورية يعبِّر عن ذاته من خلال بعض إنتاجاتها، هذا التيار الذي بدأ يحقّق حضوراً جماهيرياً ورسمياً متميزاً، كانت تعبيراته الخافتة الأولية والبدئية، تتسرَّب بين أصابع هذا الفيلم، أو ذاك، في البنائية الفنية، طرائق السرد، التعبيرات والدلالات البصرية.. وعندما قدَّم سمير ذكرى فيلمه الروائي الأول «حادثة النصف متر» عام 1980، بدا وكأنه ثمة شيء يُراد له أن يُقال على مستوى السردية السينمائية، فضلاً عن المضمون الفكري. حينها بدا للجميع أن ما هو جديد فنياً قد أخذ يعبر عن ذاته، تنامى لديه في فيلمه «وقائع العام المقبل» 1985. الفسيفساء البصرية، تيار جديد في السينما السورية، جاء في سياقه عدد كبير من الأفلام الجديدة. وبدا للسينما السورية كأنها تذهب في الانفتاح على طاقات وخبرات ومواهب، كما على خيارات واتجاهات وتجارب فنية إبداعية..

المفصل الحقيقي كان في فيلم «أحلام المدينة» للمخرج محمد ملص 1983، حيث قدّم ما هو جديد في السينما السورية، فعلاً، شكلاً ومضموناً، فقد كان ذاك الفيلم بداية نهج سينما السيرة الذاتية، التي بدت في هذا الفيلم تأخذ لنفسها خلفيةً زمنيةً، هي مجمل الوقائع التاريخية الموازية، التي عاشتها سورية في خمسينيات القرن العشرين. وجاءت هذه الصورة من خلال عيني فتى، على أبواب البلوغ، تكسره هموم اجتماعية واقتصادية وسياسية معقدة. فكانت المكافأة لهذا فيلم جوائز مهرجان قرطاج السينمائي، الكبرى، والعديد من جوائز مهرجانات أخرى، فضلاً عن النجاح الجماهيري. ولقد تابع محمد ملص خطَّه الفنيّ في فيلمه الروائي الطويل الثاني «الليل» 1992، حيث اختلفت تواريخ السرد، وبدت كأنها ممهِّدة لما كان قد ورد في فيلمه الأول «أحلام المدينة» مع اختلاف البيئة والرؤى البصرية والجمالية..

وهذه السمات الخاصة، والجديدة، نرى صوراً موازية ومفارقة منها، في فيلم أسامة محمد «نجوم النهار» 1988، المفاجأة التي أطلقها هذا المخرج بكاميراه ذات الخصوصية الحادة، حينما التقط عوالم شخصيات لم تقترب منها السينما

السورية، بهذا الشكل والخصوصية والعمق، من قبل. فبموازاة الألق السينمائي المثير، يوغل المخرج في ثنايا حياة الشخصيات، ويقدّم فيض التفاصيل لحياتية لها، ويفضح حالاتها وتخبطاتها ومشاعرها، وهي على بوابة انزياحات وخيارات شتى.. إنها خلاصة التحوّلات التي يعيشها المجتمع السوري على بوابة عواصف اجتماعية وسياسية ووطنية، تحيق ببنيته، ومصائر أفراده، وتضعها في مهب عواصف أشد هبوباً، انطلاقاً من بيئة شديدة الخصوصية، والمحلية، إلى المدينة العاصمة التي تتعلق بالراهن السياسي الوطني، وتشكيله الاجتماعي العام.. وبدا أن ذلك هو خيار المخرج أسامة محمد، الحياتي والإبداعي، على السواء، فرأيناه بعد غياب دام أكثر من عقد ونيف من السنوات، يحقق عودة جديدة أخرى في فيلمه «صندوق الدنيا» عام 2002، يمكن النظر إليها بمثابة تعميق وتأصيل لفيلمه الأول..

وفي مطلع التسعينات ستأتي سينما عبد اللطيف عبد الحميد (وهو الذي كان من قبل قد مثّل ببراعة لافتة دور البطل في فيلم «نجوم النهار» لأسامة محمد، وعمل مخرجاً مساعداً معه)، حيث تبين أن عبد اللطيف عبد الحميد قدّم سينماه، التي جاءت نابعة من بيئة بكر، صادقة وشديدة الخصوصية، بدءاً من فيلمه «ليالي ابن آوى» 1990، وصولاً إلى «قمران وزيتونة» 2001، وطبعاً باستثناء فيلميه المدينيين (صعود المطر 1995، نسيم الروح 1997)..

إنها بيئته البكر في الريف السوري الساحلي، وعمقه، بكل تفاصيله الموغلة في البراءة والعفوية، والواقفة على بوابة تهديد المدنية باقتحامها وتفتيتها.. واستطاع أن يحقق نجاحاً فنياً ملحوظاً، وإقبالاً جماهيرياً واسعاً، ويتمكّن بالتالي من حلِّ المعادلة الصعبة، حتى غدت سينما عبد اللطيف عبد الحميد (من خلال غالبية أفلامه) سمة مرحلة خاصة في السينما السورية، يُقاس نسبة إليها مخرجون سينمائيون سوريون آخرون، وأفلام سورية أخرى.

وخلال التسعينات، أيضاً، برز المخرج ريمون بطرس بفيلميه «الطحالب» 1991، و«الترحال» 1997، وهو من كان قد عمل من قبل مخرجاً لعدد من الأفلام التسجيلية القصيرة والطويلة (صهيونية عادية، عندما تهبُّ رياح الجنوب، الشاهد)، كما عمل مخرجاً مساعداً لمحمد شاهين في فيلمه «الشمس في يوم

غائم» 1985.. وعلى الرغم من المسافة الملفتة ما بين فيلميه (الطحالب، الترحال) لناحية أسلوبيته في البنائية الفنية، وآلية السرد، من حيث طغيان الرؤية الفنية الذهنية، والمشهدية الشاعرية، والاستعارات المسرحية، في أولهما، والميل إلى الواقعية الفنية، الدالَّة والمعبِّرة، وتقليدية السرد، في ثانيهما.

وباستثناء بعض المشاهد، في ثانيهما، نجد أن المخرج ريمون بطرس حاول خلق مصالحة ما بين الفيلم الفني ذي الرؤيا، والفيلم الجماهيري ذي الحكاية (الحدوتة) دون أن يُفلت أبداً إيديولوجيته الخاصة، من جهة، وسيرته الذاتية، من جهة أخرى، إذ إنه وصل إلى الحدّ الذي يُظهر نفسه مترنماً بموال حزين في مشهد ختام فيلمه الثاني، ويجعل من بطله (أبو فهد/جمال سليمان) يعانقه، أو يواسيه في بكائه الصامت، رغم أننا لم نره، ولم نعرفه، طيلة الأحداث القاسية التي عاشها بطل الفيلم.. ولكنه في الفيلمين لم يتخل عن مدينته حماه، الأثيرة عنده، بكل تنوعاتها وتعدّداتها، بحنوِّها وقسوتها، بسلبياتها وإيجابيتها، ودائماً بنهرها العاصي.. وربما باعتبارها نموذجاً مصغراً ومكثفاً للوطن الممتد الأرجاء..

ريمون بطرس في فيلميه الروائيين الطويلين، اللذين قدمهما خلال التسعينيات، بدا متمسكاً بالمضامين التقدمية التي عرفناها في أفلام سبعينيات السينما السورية، وقدَّم نفسه مبدعاً مجدِّداً فنياً لرؤاه البصرية، ولا يقلّ عن أقرانه في ثمانينيات وتسعينيات السينما السورية، ويبدا أن ريمون لا يشبه إلا نفسه، مع ملاحظة أنه يصرّ دائماً على الظهور في إهاب المناضل المدافع، سينمائياً وحياتياً، ليس فقط عن (نهر العاصي ومدينة حماه) بل عن التفاصيل الصغرى، والقضايا الكبرى، وطنياً وقومياً، على السواء..

وعنه يقول محمد الأحمد: «السينما بالنسبة للمخرج بطرس هي هذه المخيلة التي ترى الحياة صوراً فيها من الأنا الفردية والجنون والاندهاش والخوف والفرح، ما يرينا الكيفية المختلفة لجهات النهر الحاضر أبداً في أفلامه»[33].

وفي ذات المرحلة، وخلالها، تقدَّم المخرج رياض شيّا بفيلمه «اللجاة» 1995، الذي حاول تقديم رؤية بصرية جديدة وعميقة، ببعديها المشهدي والتراجيدي، إذ أن المخرج شيّا غاص في بيئة خاصة، لها بنيتها المغلقة، المليئة بالمعتقدات

الميثولوجية، والإيمانيات العميقة، واليقينيات الصارمة، والقواعد والقيم الأخلاقية والسلوكية الأكثر صرامة.. ورغم تعقيدات كلّ ذلك، وتحدّياته، خاصة في مجال تناوله سرداً بصرياً، اعتمد المخرج رياض شيّا كلام الصورة، وهمهمة الترتيلات المتوارية، متغلّباً على ورطة الثرثرة والحوارات الطويلة..

ولعلنا في كلّ حال يمكننا القول إن فيلم «اللجاة» للمخرج رياض شيّا، وإن حقّق الجائزة الفضية في مهرجان دمشق السينمائي التاسع، إلا أنه بقي فيلماً يمتحن صبر المشاهد وقدرته على متابعة فيلم، يكاد ينغلق على ذاته، يحوي الكثير من الصور، والقليل القليل من الكلام، فأخذ لنفسه ميزة التجربة والرؤية الفنية الخاصة، واحتفظ بلا تقليديته على الرغم من وجود البنية الحكائية التقليدية المعروفة، وإن أفلت (دون أن يأبه أو يهتم) لمسعى أن يكون فيلماً جماهيرياً..

كما حصل في التسعينيات أن عاد المخرج نبيل المالح، بعد غياب (غريب) قرابة العقد والنصف من السنوات، لامتحان ذاته، والتحدّي لها وللآخرين، من خلال فيلمه «الكومبارس» 1993، الذي تضمَّن من جملة ما تضمَّن لغة إخراجية جديدة، استطاعت إعادة الألق (الذي لم يكن قد فقده أبداً) لنبيل المالح صاحب التجربة السينمائية الطويلة، وكان له أن كُرِّم، بفضل فيلمه هذا، في مهرجان القاهرة السينمائي كأفضل مخرج، حينذاك، إضافة إلى جوائز معهد العالم العربي في باريس لبطليه. أي أن فيلم «الكومبارس» للمخرج نبيل المالح، خرج بحصيلة من الجوائز للمخرج والممثل (بسام كوسا) والممثلة (سمر سامي) وفي مجالات أخرى.. كما حظي الفيلم بنجاح جماهيري ونقدي معقول.. لذلك يمكننا القول إنه من أسف بالطبع أن نبيل المالح لم يعد لتقديم فيلم روائي بعده، رغم مرور عشر سنوات من الزمن على إنتاجه[34]..

وجاءت أفلام من طراز «صهيل الجهات» لماهر كدو 1993، الذي دلّل أكثر مما قال، وأومأ أكثر مما أفصح، فعبَّر بالصورة والرؤية والمشهد، أكثر بكثير مما ورد على ألسنة أبطاله، إذ لا بدَّ من قراءة ذات مستوى آخر للحكاية التي يقدمها الفيلم، والقيام بعملية اكتشاف الانزياحات الدلالية للحدث الدرامي الذي قامت عليه بنية الفيلم.. ولعله ليس من المبالغة القول إن هذا الفيلم هو من أكثر الأفلام

السورية على مستوى الجرأة والعمق في القول، من خلال مطاردة المغتصبين الذين يكادون ينتشرون على مدى ذرات تراب الوطن، وتمكن المخرج من الإحالة الدلالية والقول الجمالي البارع من خلال فيلم أبرز ما فيه «اللقطات المتفجرة بالعفوية والآثار النافرة التي تخلفها الظروف الحياتية الصعبة (قتل الأب والأم واغتصاب الفتاة) متوصلاً إلى خلق عالم حسي واقعي باهر في موازاة سرد ما يحكيه، هذا السرد المرسوم بدقة وواقعية شاعرية شفافة موسومة بكلام حميم وخاص جداً.

لعبة الفيلم نابعة من واقع الشخصيات، والبعد السردي امتداد واضح للعلاقات المتوترة والهادئة، فلم تبدُ اللقطات نافرة في الحوار الحميم بل أضافت إليه وهجاً آخر ورسخت موقعه كموقف داخل جحيم العالم وخارجه: مناخان متداخلان وأفق واحد للاحتراق الداخلي والخارجي للحب والموت والحنين، للخوف بل للرعب الذي لا يهدأ في النفوس ولا يخبو. «صهيل الجهات» أكثر من فيلم بيئوي، أو ملحمة عن الطبيعة، وأبعد من حدوتة فتاة تسعى للانتقام من مغتصبيها وقتلة أهلها، بل صياغة للحدث السينمائي عبر مداه الداخلي وعمقه الخافي وإيحاءاته النفسية الرمزية العميقة»[35].

وفي ذات الوقت من الضروري التسليم بأن هذه المرحلة، أي فترة التسعينيات، قد شهدت أفلاماً لم تفلت من التقليدية، لمخرجين جدد من طراز المخرج غسان شميط في فيلميه «شيء ما يحترق» 1993، و«الطحين الأسود» 2001، حيث لم يستطع فيهما الإفلات تماماً من إسار النمط التقليدي، إلا بحدود، على الرغم من اهتمامه بالصورة التي تصل في كثير من الأحيان إلى المستوى السياحي، دون أن تفقد في أحيان أخرى شاعريتها اللافتة، خاصة في فيلمه الثاني «الطحين الأسود» وقيامه بالربط بين الاجتماعي والسياسي الوطني القومي، دون أن يتخلّص تماماً من الارتباك الذي تسرّب إلى فيلمه الأول، وربما يكون السبب وراء ذلك في الفيلمين هو ارتباك الحكاية.

نستطيع القول إن السينما السورية قدمت سياقات متمايزة من أفلام ومخرجين، يجمعهم المبدأ والقول والهدف، ويتفارقون في الشكل والأداء والنضج الإبداعي، وهو حقّ لكل مبدع أن نشير له، ففي السبعينيات رأينا محاولات جادة

وذات قيمة مضمونية، وسيبقى منها عدد من الأفلام، ترقى إلى حقّ الانتساب إلى سجلات التميّز في تاريخ السينما. وفي الثمانينيات والتسعينيات، استطاع مبدعون مجددون أن يقدّموا فناً سينمائياً متميزاً، وأن يتجاوزوا بإبداعاتهم المحلية[36].

وفي اليقين، أن ثمة من الطاقات التي لم يتم اكتشافها، أو التي لم تتح لها الفرصة المناسبة للانطلاق، أو التبلور في ميدان العمل السينمائي، سواء بسبب انعدام الفرص، أو قلتها إلى الحدود الضيقة جداً، في الوقت الذي تقبع فيه هذه الطاقات في قاعات الانتظار، والزمن يمر، مما يمكننا من القول إن الجديد الذي أتوا شباباً يحملونه، يتحوّل إلى قديم متجاوَز، في فسحة الانتظار التي امتدت بالبعض إلى عشرين سنة.

سينما المؤلف المخرج

في السينما السورية

سينما المؤلف المخرج، هي ذاك النمط الخاص من الإبداع السينمائي الذي ينتمي كلياً إلى المؤلف المخرج، منذ لحظة تكوّن الفيلم السينمائي كفكرة، في الذهن، إلى حال وصوله إلى المشاهد؛ هذا النمط الذي يقطع رحلة التكوّن في ذهن ومخيلة المخرج، ومن ثم يتحوّل إلى خطة عمل فنية بين يديه، ويتقدم في الختام كنص إبداعي بصري على الشاشة.

في هذا النمط سيكون المخرج هو المالك الأساس، وربما الوحيد، لناصية العمل، يعدّ ويغيّر ويعيد الإعداد، يحذف ويضيف ويطوّر، يراجع ويراجع حتى الوصول إلى اللحظة المشتهاة، التي يشعر عندها أنه قد قدّم أكثر ما يمكنه الإنجاز في هذا العمل. وعلى هذا فإن الحرية هي أبرز سمات هذا العمل، حيث يتلافى المخرج ويتجاوز أية قيود وعوائق تقف بوجهه، خصوصاً تلك التي يضعها في وجهه كاتب آخر، كان يمكن أن يكون قد أنجز على الورق بنيان الفيلم السينمائي، وتصوراته الحكائية أو السردية، أو اجتهاداته البنائية البصرية.. وبهذا يتفلّت المخرج من حدود دور المنفّذ الرؤيوي والبصري للعمل، بناء على ما كان قد كتبه مبدع غيره، سواء كاتب القصة أو السيناريو والحوار.. ففي هذا النمط من الإبداع السينمائي ثمة انطلاقة أوسع لمقدرات المخرج المؤلف، وفلتان واع ومدروس ومسؤول، في آن، إذ يصبح المخرج حينها هو المسؤول الوحيد، كما هو مالك قرار كامل العمل، في تكوّنه وتشكّله، وما يفضي إليه.

إن تجربة المخرج مع الكاتب حفلت بكثير من المنازعات، إما مع المؤلف ذاته، مبدع العمل الأدبي، كاتب القصة أو الرواية أو المسرحية، أو مع الكاتب التقني المهني (الحرفي) الذي يقوم بكتابة السيناريو وصياغة الحوار، وذلك عندما لا

يخضع المخرج لحرفية النص الأدبي، بل لحرفية العمل الإخراجي السينمائي. وهنا لا بدَّ أن نشير إلى أن المخرج في بلداننا الناشئة، أي من طراز تلك البلدان التي لم تمتلك (بعد) تقنية وآلية صناعة السينما، لا يزال يرى نفسه في مواجهة مهام إضافية، هي ليست في جدول أعمال المخرج في بلدان متقدمة، ذات تقاليد في صناعة السينما، حيث يأخذ فيها كل مختصّ دوره، ويقوم به، بدءاً من التصوير والماكياج والإضاءة.. بل حتى في مجال (الكاستنغ) حيث يكون لمختصين مهمة اختيار الممثلين المناسبين للأدوار.

ففي بلدان كما هي سوريا، حيث لم تترسَّخ بعد تقاليد وآلية صناعة سينمائية، يجد المخرج نفسه صاحب الدور الأخطر، والأكثر أهمية، إذ هو المسؤول عن كل تفاصيل العمل، بعيداً، ورغماً عن كل المختصين، بدءاً من الكلمة المكتوبة وصولاً إلى تجسيداتها على الشاشة[37]. فالمخرج في سينمانا هو المطلوب منه أن يحقّق كل تفصيل، أو يحقق فيه. إنه من يختار كافة الممثلين والممثلات في الفيلم (ليس الأبطال فقط).. كما أنه يختار الطاقم الفني في مجالات التصوير والإضاءة والمونتاج والصوت والموسيقى والديكور.. وغالباً ما تكون صلته معهم مباشرة، بما فيها الجوانب المالية، أحياناً بالتعاون مع مدير الإنتاج..

والمخرج عندنا، هو من يبحث عن أماكن التصوير، ويختارها، ويؤثثها، وهو من يُراد منه أن يؤمِّن مستلزمات كل شيء.. فالفيلم فيلمه، وعليه أن يحلَّ كلَّ مشكلة تواجهه، وأن يتجاوز كل معيق أو صعوبة تعانده، حتى لو كانت على مستوى إطعام العاملين في الفيلم، أو تأمين منامتهم، أو تنقلاتهم إلى مواقع التصوير بالتفاهم مع السائقين..

أدبياً.. نستطيع ملاحظة أن المخرج كان (غالباً إن لم نقل دائماً) شريكاً فاعلاً في الصياغة الأدبية لكثير من الأعمال السينمائية السورية، منذ بداياتها الأولى، وذلك ما نستطيع أن نعتبره الممهِّدات الأساسية لولادة سينما المؤلف المخرج. ففي الفيلم الروائي الطويل الأول الذي قدَّمته السينما السورية «سائق الشاحنة» 1967، عمل المخرج اليوغوسلافي بوشكو فوتشينتش، وهو من كان قد استُقدم باعتباره خبرة سينمائية من بلد اشتراكي صديق، على صياغة هذا الفيلم،

متعاوناً مع الأديب المحامي نجاة قصاب حسن.. لقد عمل المخرج ذاك على المساهمة في صياغة القصة والسيناريو، وعلى تنفيذ الفيلم إخراجياً. ولا أعتقد أن السبب في مشاركته صياغة القصة والسيناريو لنقص في معرفة المحامي الأستاذ نجاة قصاب حسن أبداً، فهو من الشخصيات الأدبية الظريفة المعروفة في سوريا، حينذاك، سواء بثقافته وسعة إطلاعه، أو بعلاقاته ومعارفه الكثيرة، وإطلالته على عالم الفن، في سوريا ولبنان على السواء..

وتواترت فيما بعد الأفلام السورية التي صاغها، قصة وحواراً وسيناريو مخرجوها، كما فعل نبيل المالح في غالبية أفلامه، التي يمكن أن نضعها في خانة سينما المؤلف المخرج، إذ أن نبيل المالح في الوقت الذي يُعتبر المخرج الذي قدَّم أوَّل فيلم سوري بإمكانات سورية محلّية، من خلال فيلم «الفهد» 1972، يمكننا اعتباره أيضاً المخرج الذي أرسى أسس هذه السينما، سينما المؤلف المخرج، على الأقل من خلال سلسلة أفلامه الروائية الطويلة التي ساهم فيها جميعاً بصياغة السيناريو والحوار، فضلاً عن كتابة القصة في بعضها. إذ أنه ومنذ بداية السبعينيات شرع في هذا السبيل، وعاد بعد سنوات طويلة في فيلمه «الكومبارس» 1993، ليتابع هذه المسيرة، فكان بمثابة الخيط السرّي الذي يصل بدايات نهوض سينما المؤلف وولادتها، عند جيل السبعينيات، مع جيل الثمانينيات وصولاً إلى التسعينيات.

وما ريادة نبيل المالح، إلا عتبة فتحت الطريق لمن جاءوا بعده، وإن كان هو قد حقَّق نجاحات متميّزة على صعيد محلي وعربي وعالمي، في غالبية أفلامه التي قدَّمها تحت يافطة سينما المؤلف المخرج، فإنما يعود ذلك، فضلاً عن المميزات الفنية التي يمتلكها هذا المخرج، كذلك إلى قدرته الملفتة، إذ استطاع أن يجد حلاً لمعادلة النجاح الشعبي الجماهيري، من جهة، والرسمي المهرجاناتي، من جهة أخرى. هذه المعادلة التي تحتاج في حلّها إلى تفاعلات عدّة منها ما ينبغي له أن يتجاوز الكمّ الكبير من المنازعات التي تقع غالباً بين المخرج والمؤلف، أو بين المخرج والسيناريست، عندما لا يكون هؤلاء شخصاً واحداً، هو المخرج المؤلف.

وبالاعتقاد أن هذا الدافع هو الذي جعل جيلاً من المخرجين السينمائيين السوريين يذهبون في تيار سينما المؤلف، دون إنكار بعض العوامل الأخرى التي

ساهمت بذلك، كقلّة النصوص المهيّأة للإنجاز السينمائي، أو عدم وجود كتابة سينمائية حقيقية، ذات تواتر وتواصل، أو بأعلام معروفين، في هذا المجال، ومشهود لهم ببراعتهم وأصالتهم.. ومن الأسباب، أيضاً، اشتعال الرغبة العارمة عند المخرج للتعبير عن أفكاره وذاته، فنجد عند المخرج عبد اللطيف عبد الحميد، على سبيل المثال، وقد تحوّل السيناريو عنده إلى شيء شخصي، شيء يعبّر عن قلقه وإحساسه ورؤيته للعالم.. فهو يقول: «إن إخراج الفيلم يستغرق مني وقتاً قصيراً بشكل عام، أما الكتابة فتأخذ وقتاً طويلاً جداً، فقد تستمر الفكرة في رأسي عشر سنوات، وهذا يعني أن الجهد المبذول للوصول إلى كتابة نصٍّ، أصعب من المراحل التنفيذية اللاحقة. باختصار شديد أنا أعشق الكتابة التي تُحقّق لي متعة لا تُوصف»[38].

أي أن الكتابة تشكّل المتعة الأهم والأبقى، لدى مخرج من طراز عبد اللطيف عبد الحميد، أما الإخراج فيأتي في الدرجة الثانية، لأنه «يشبه الولوج إلى عالم قد اكتمل وأعرفه تماماً»[39]. هذه المتعة التي يتحدّث عنها المخرج عبد اللطيف عبد الحميد هي لا شكّ إحدى الدوافع لولادة سينما المؤلف المخرج عند قطاع كبير من المخرجين السوريين، بالإضافة إلى دوافع أخرى، وهروباً من هموم أخرى..

ومن هنا نستطيع أن نلحظ كيف قدّم المخرج عبد اللطيف عبد الحميد أفلامه (ليالي ابن آوى، رسائل شفهية، صعود المطر، نسيم الروح، قمران وزيتونة، وما يطلبه المستمعون) في سياق هذه السينما، وقد سبقه آخرون زمنياً، إذ يمكننا العودة إلى إنجاز المخرج سمير ذكرى لفيلمه «وقائع العام المقبل» والذي حشد فيه رؤيته الفكرية والفنية، وانفلت من عقال السائد، حينذاك، ليقدّم فيلماً جديداً على المستويين المذكورين، وكذلك ما صنعه المخرج أسامة محمد عندما قدّم فيلمه «نجوم النهار» مفاجأة السينما السورية لكثير من متابعيها، والتي شكّلت مفصلاً في مسيرة السينما السورية، وفي فيلمه الجديد «صندوق الدنيا» الذي سيشكل مفاجأة ليست أقل ضجة أو صخباً..

كما جاءت، بعد ذلك، أفلام لمخرجين كثر من أمثال ريمون بطرس في فيلميه (الطحالب، الترحال) الذي تبدو الكتابة عنده ممارسة حياتية، لا يستطيع الفكاك

منها، فيتدامج في نصه الذاتي الشخصي بالعام، ويندمج هو بنصه حتى يغدو من الصعب الفصل بينهما، أو استقامة أحدهما بإقصاء الآخر عنه. وأمثال ماهر كدو في فيلمه «صهيل الجهات».

وبالتأكيد دون أن ننسى المخرج محمد ملص في فيلميه (أحلام المدينة، والليل)، علماً أنه تعاون مع مخرجين آخرين في صياغة السيناريو السينمائي لهما، وهما سمير ذكرى وأسامة محمد، على التوالي، وبتعاون مع المخرج عمر أميرلاي.. لنستطيع القول أولاً إن هذا الأمر يبيّن حقيقة أن ثمة جيلاً كاملاً من السينمائيين السوريين ينتمون إلى سينما المؤلف المخرج، وأن هؤلاء المخرجين قد تعاونوا فيما بينهم فنياً، كما تعاونوا فيما بينهم أدبياً، في صياغة السيناريوهات لأفلامهم، بعيداً عن الأدباء.

وهذا يثير موضوعة أن سينما المؤلف المخرج تقف عند سؤال «السيناريو الإخراجي هو السيناريو كيف ينفذ» وبالتالي فإن كل مخرج قد عمل، ومن خلال إنجازه الفيلمي، على تجاوز معوقات عديدة منها بداية تجاوز التصادم مع المؤلف الكاتب، صاحب الفكرة أو النص الأدبي، بموازاة المخرج الذي يأخذ عندها دور من يفسر ويجسد بمنظور جديد، ما كان قد كتبه غيره، في أفضل صورة ممكنة حسب ما يعتقد المخرج، وبذلك تلافي المنازعات التي يمكن لها أن تنشب بينه وبين المؤلف/مبدع العمل الأدبي، أو صاحب السيناريو، خصوصاً عندما لا يدرك المؤلف الأدبي أن عليه أن يتنازل عن كثير من تصوراته، أمام حرفية المخرج ومقتضياته، وكذلك حلّ معضلة أن «النص الأدبي شيء ورؤيته على الشاشة شيء آخر»[40].

خصوصاً وأن كثيراً من المبدعين، بالكلمة، يؤمنون برأي نجيب محفوظ الذي عبر عنه من خلال قوله: «أنا أكتب رواية، وعندما تتحول إلى فيلم فهذا شكل فني آخر»[41]، أو عندما يقول: «إن قرائي يحاسبونني على عملي الأدبي لا عن العمل السينمائي المقتبس عنه»[42]، ولكنهم لا يمارسون ذلك، إذ كثيراً ما تثار المشاكل والمنازعات حتى بعد تنفيذ الفيلم، وتتبدى النزعات الفردية المتصادمة بين المخرج والمؤلف، وتتفتح ملفات لا يطويها النسيان، فمن المعروف أن النجاح يكثر آباؤه، في حين ينكر الجميعُ الفشلَ، ويترامون كرة تبعاته على بعضهم البعض.

لهذا فبالاعتقاد أن نشوء سينما المؤلف المخرج عموماً، وفي السينما السورية على وجه التحديد، جاء تحت ضغط عوامل ذاتية وموضوعية، وضمن سياق تاريخي متدرّج. فإذا كانت رغبة المخرج وتوقه للتعبير عن ذاته وبيئته وذاكرته الطفلية وسيرته الشخصية، من خلال أفلامه، وإن كانت رغبته في تلافي المنازعات والإشكاليات التي تنجم مع الغير هي من ضمن العوامل الذاتية، أو كان لنقص المادة المهيأة للإنجاز السينمائي، وقصورها عن التعبير عما يريد المخرج قوله أو الوصول إليه، دوراً في العوامل الموضوعية، فإن السياق التاريخي المتدرج يقول إن أفلام سينما المؤلف المخرج جاءت في مرحلة تاريخية لاحقة لمجمل نتاج سينمائي يشبه إلى حدٍّ كبير هذه السينما، ونقصد بها سينما المخرج/المعدّ.

حيث عمد بعض المخرجين خلال فترات زمنية سابقة ومتداخلة، إلى إعداد نصوصهم السينمائية اتكاءً على نصوص أدبية مُنجزة ومنشورة لبعض الأدباء، كما نلاحظ في فترة السبعينات حيث عمد مخرجون أمثال نبيل المالح، وبشير صافية وبلال صابوني ووديع يوسف إلى الإعداد عندما أنجزوا أفلامهم التي ضمّتها ثلاثية «رجال تحت الشمس» وثلاثية «العار» فظهرت بذلك في السينما السورية في تلك الفترة، مهنة فنية جديدة تحت عنوان «الإعداد السينمائي» الذي مارس دوره كحلقة اتصال بين النص المرئي والنص المكتوب، حيث يتلقى المعدّ عمل الكاتب في صورته الأدبية الأصلية (قصة، رواية، مسرحية..) ويصوغها من جديد في قالب فني خاص بحيث يحمل بعض خصائص العمل الأدبي، أو كلّها، دون المساس بمميزات وأفكار وقيمة هذا العمل، وهي ما أطلق عليه تسمية (السيناريست).

والملاحظ هنا أن المخرجين السوريين، وفي سياق عملهم الإعدادي، قد تفلّتوا من إسار العمل الأدبي، أحياناً، والتزموا حدوده، في أحيان أخرى، ففي الوقت الذي التزم فيه نبيل المالح بكثير من مفاصل رواية «الفهد»، بما فيها قراءة النص الشعري الذي قدم به الشاعر ممدوح عدوان، تلك الرواية، فإن المالح ذاته قد اشتغل على إعادة صياغة نص «بقايا صور».

ولا نريد هنا الوقوف أمام التزام المخرج، أو عدمه، بحرفية النص الأدبي الذي يعدّه سينمائياً، ولكننا سنشير إلى مخرجين آخرين عملوا في هذا السياق كما

فعل خالد حمادة في «السكين» وتوفيق صالح في «المخدوعون» وبرهان علوية في «كفر قاسم»، وقيس الزبيدي في «اليازرلي»، ومحمد شاهين في (آه يا بحر، والمغامرة) ومروان حداد في (الاتجاه المعاكس، حبيبتي يا حب التوت) وصلاح دهني في «الأبطال يولدون مرتين» وسمير ذكرى في (حادثة النصف متر، وتراب الغرباء) وغسان شميط في (شيء ما يحترق، الطحين الأسود) ورياض شيا في «اللجاة»..

هذه الأفلام التي تتداخل فترات إنتاجها زمنياً، تدلّل بكثرتها على أن المخرج كان يتواصل مع النص الأدبي بشكل من الأشكال، ويعيد إنتاجه فنياً بعد صهره في بوتقته، إذ يقوم المخرج بإعادة صياغة وإنتاج العمل بروحه ووجدانه وإحساسه، ولم يكن مصادفة، وحسن حظ، أن تنجح معظم هذه الأفلام على الصعيد الجماهيري والرسمي، بل يعود ذلك إلى مدى الدقة والاهتمام في الانتقاء والتنفيذ، وتحمّل المخرج لمسؤولية مزدوجة، في الإعداد والتنفيذ، وفي الوقت ذاته تؤشّر إلى أهمية دور المعدّ في جسر العلاقة بين النص الأدبي المقروء والنص السينمائي المرئي المأخوذ عنه.

ولكن السؤال الذي ينهض هنا:

هل مهمة الإعداد تمضي دون أن تواجه بعوائق وعقبات؟..

إن الإجابة عن هذا السؤال تفضي إلى القول بأن الواقع يبين أن كثيراً من العوائق تقف في وجه عملية الإعداد ليس أقلها إشكالية إغلاق وتحديد عوالم الخيالات المنطلقة في النص الأدبي، وتحديدها ضمن الرؤية البصرية المحددة التي يقدمها الفيلم، فمن المؤكد أن للكلمة المكتوبة عوالم وآفاقاً في الخيال أوسع مما هو للصورة، وكذلك إشكالية تحويل النص المكتوب باللغة الفصحى إلى اللهجة المحكية، في هذا القطر أو ذاك، والذي تتداوله الشخصيات في بيئتها، بل وخصوصية اللهجة في البيئة في القطر الواحد، ما بين ساحلية وجبلية ومدينية وبدوية.. (على سبيل المثال كثير من المشاهدين السوريين، وجدوا صعوبة في فهم بعض الألفاظ في أفلام سورية ناطقة باللهجة المحلية، المغرقة في بيئيتها، كما في فيلمي نجوم النهار وصندوق الدنيا لأسامة محمد، أو رسائل شفهية، وليالي ابن آوى.. لعبد اللطيف عبد الحميد.. الخ) إذ أن النص الأدبي غالباً ما يكون مكتوباً باللغة

الفصحى، ويسمح للمرء بإعادة القراءة، لأكثر من مرة، ويتيح التوقف للاستيعاب والتلقي.

وكذلك من ضمن العوائق تحويل ما هو نخبوي على صعيد الكتابة الأدبية التي تفترض توجهها إلى قارئ يختار النص الذي يريد، إلى ما هو عام في التوجه، إذ أن السينما تتوجَّه إلى أوسع قطاع من المتلقين، هذه الأمور هي بعض من هموم الإعداد" ، والتحديات التي تقف في وجه المعدّ كي يكون مبدعاً في تحويل ما هو مقروء ومتخيل، إلى ما هو مرئي ومتجسّد، فالنجاح في الإعداد هو سؤال مستقل في حدّ ذاته لأن الإعداد «عملية تقنية حرفية بدرجة أولى»" هذا قبل البحث في امتحان المخرج، وقدرته في تجسيد ما صنعه المعدّ على الورق، حياة على الشاشة الفضية، هذا الامتحان، وهذه المعيقات التي حاول المخرج السوري تجاوزها بداية من خلال إعداده، هو شخصياً، لنصوص أفلامه، ومن ثم لانخراطه كلياً في سياق سينما المؤلف، حتى بات من المألوف دوماً أن نستقبل أيَّ فيلم سوري جديد، منذ مطلع الثمانينيات ونحن نتوقع أن يكون المخرج هو ذاته مؤلف الفيلم، كاتب القصة والسيناريو والحوار..

إذن نستطيع أن نعتبر سينما المؤلف المخرج إحدى أهم مميزات السينما السورية والتي أتاحت للمبدعين من المخرجين أن يتقدَّموا بأعمالهم، على الرغم مما في ذلك الأمر من مخاطرة، تحتاج الجرأة والشجاعة. حيث أنه وتحت يافطة سينما المؤلف المخرج يمكن أن تنبثق المواويل الخاصة لهذا المخرج أو ذاك، تماماً كما حصل مع المخرج قيس الزبيدي في فيلم «اليازرلي» الذي أخذه عن قصة قصيرة للروائي حنا مينه عنوانها «على الأكياس» من خلال مجموعة قصصية حملت اسم «الأبنوسة البيضاء» فقام قيس الزبيدي بإعادة بناء كاملة للقصة التي يبدو أن ما هو سيري خاص بالروائي حنا مينه قد تلاقى أو تقاطع مع ما هو سيري لدى المخرج قيس الزبيدي، ومع ذلك فإن المخرج لم يشأ القيام بنقل القصة إلى الشاشة في إطار بنية سردية تقليدية، بل راوده حلم الانفلات من هذه البنية، والتوصل إلى معطى سردي اعتقد أن من الممكن أو من الضروري للسينما أن تطرق أبوابه.. فكان أن حفل الفيلم بما هو حلمي متخيل ومشتهى، وما هو رؤيوي، وما هو

فلسفي، تداخل مع جملة من المعطيات الميثولوجية، وإن بشكل مضاد إذ تسريت صورة أسطورة «أربعاء أيوب» الكنعانية، لنجد الرجل هنا يضاجع البحر، في حين أن الأسطورة تتكئ على الإيمان بمضاجعة المرأة للبحر طلباً للخصب، في حال إصابتها بالعقم. كما أننا نلاحظ علاقة الفتى وهو على أبواب البلوغ بالكبار حوله، فيدخل عوالمهم في ذات الوقت الذي يدخل عالم «ألف ليلة وليلة» من خلال هذا الكتاب الذي وجده مصادفة وجره إلى عوالمه.

كل هذا مما يجعلنا نرى أن فيلم «اليازرلي» الذي لم يجد طريقة للعرض الجماهيري، رغم مرور قرابة الثلاثين عاماً على إنتاجه، جدير بأن تتم استعادته، على الأقل على المستوى النقدي.

وفي فيلم «صندوق الدنيا» لأسامة محمد، وجدنا أن الأمر تكرر بطريقة مختلفة وخاصة جداً، وأكثر تعقيداً، إذ أن أسامة محمد أراد أن يقول أشياء عديدة نابعة من رؤيته الخاصة للذات والمجتمع بما يمتلكه من مميزات تتجلى في الميثولوجية الطاغية، والمعتقدات العميقة الخصوصية، والانغلاق، والبيئة المحلية جداً، على الرغم من تداخل بعض أفرادها مع معطيات وطنية وقومية عامة، فبدا هذا الخط الروائي متخارجاً مع مجمل بنية الفيلم، وبدا أنه من الصعب على من لا يعرف تلك البيئة والجماعة البشرية التي تعيش فيها، ولهجتها ومعتقداتها، أن يتواصل مع الفيلم بشكل صحيح أو تام، وأن يفهم ما الذي يريد المخرج قوله، بل أن المخرج أسامة محمد بدا أنه غير مهتم تماماً بهذا الشأن، بمقدار اهتمامه بتحقيق ما يراوده، الأمر الذي أدى إلى أن انغلق الفيلم واستعصى على فهم العديدين، بمن فيهم من النقاد السينمائيين..

سينما المؤلف المخرج التي تعطي الحركة الكبيرة والمسؤولة للمخرج، تسمح بإظهار نبرة وشخصية وكيانية وبيئة هذا المؤلف المخرج، ولكنها دائماً تقف على حافة التحدي بين النجاح الكبير والإخفاق الكبير، دون حلول وسط في أغلب الأحيان، ويكفي أن نرصد النجاحات الكبيرة لكثير من الأفلام السورية لنجدها قادمة من حدود تلك الحافة، إذ يرى الناقد محمد الأحمد أنه «في الأفلام الأكثر حداثة والتي عُرفت باسم «سينما المؤلف» ونذكر منها: «أحلام المدينة» و«الليل»

لمحمد ملص و«حادثة النصف متر» لسمير ذكرى و«نجوم النهار» لأسامة محمد و«ليالي ابن آوى» و«رسائل شفهية» و«صعود المطر» لعبد اللطيف عبد الحميد و«صهيل الجهات» لماهر كدو و«الكومبارس» لنبيل المالح و«اللجاة» لرياض شيا، فإننا نلمس أسلوباً سينمائياً مرهفاً يصور أحلاماً ذاتية، بقدر ما هي عامة، في أفلام شديدة الصدق بالتصاقها بالبيئة، وعرضها لشخصيات متوحدة راغبة في التعبير والانعتاق..

أشكال سينمائية يتعامل معها من ذكرناهم بأسلوبية تمزج ما بين الحداثة الصارخة، والكلاسيكية الهادئة، عبر حبكات مشغولة بدقة، فيها تبرير لكل ما هو دون المعقول، يساهم في إبرازها تصوير متقن لا يترك أي تفصيل، مهما بدا ثانوياً، يفوته. فالخط السينمائي الذي يجمع بين هذه الأفلام جميعها يتمثل في تلك الاستقلالية السينمائية والرؤى الذاتية في تقديم صيغ تحريضية لعين المشاهد على الدهشة الإيجابية أو السلبية والتهرب الواضح من التكرار»[45].

وفي المسافة ما بين الأدب والسينما، والعلاقة بينهما تثار أسئلة من طراز: من أين استقت السينما السورية مادتها؟.. من أي أعمال أدبية انطلقت وبنت عالمها، وأطلقت فضاءاتها؟.. هل اقتبست من القصص العالمية، أم أعادت صياغة أفلام عالمية أو عربية؟.. وهي الأسئلة التي تثير ذاتها وتلحّ بالبحث عن أجوبتها، خصوصاً وأن التجربة السينمائية العالمية وكذلك العربية، خصوصاً المصرية، تحفل بأمثلة كثيرة عن اقتباسات عن قصص وأعمال أدبية عالمية وعن أعمال سينمائية عالمية، ولكن السينما السورية لم تفعل ذلك إطلاقاً، فهي لم تعمد إلى الاقتباس أو الاتكاء على أي نص أدبي عالمي مهما علت قيمته الأدبية، ولا يسجل تاريخ السينما السورية حتى اليوم أنها قامت بإعادة صياغة أي فيلم سينمائي عالمي مهما علت قامته، سوى فيلم «السيد التقدمي»، الذي اقتبسه نبيل المالح عن قصة (الحقيقة الكاملة) لموريس ويست، هذه القصة التي كانت قد تحولت إلى فيلم قبل ذلك.

الذي يلفت النظر هنا أن السينما السورية، وعبر تاريخها الذي قطعته وعبر إنتاجها الذي قدمته، لم تذهب نحو اقتباسات أو صياغات أو إعادة صياغات عالمية، بل انخرطت في عمق الواقع العربي والسوري، ونهلت من هموم هذا الواقع

وتناقضاته، واهتمت كامل الاهتمام بهذا الواقع ذي الخصوصية المحددة. وعليه فإن مجمل الإنتاج السينمائي السوري يقع في نسقين اثنين.

النسق الأول: يمكن أن نسميه سينما المؤلف المخرج.

أما النسق الثاني: فهو الذي استقى موضوعاته من أعمال أدبية عربية وسورية لأدباء وكتاب عرب وسوريين، في سياق الإعداد الذي لامسنا حدوده في الفقرة السابقة، فقد تمّ العمل على تحويل قصص للفنان التشكيلي البارز والكاتب فاتح المدرس، حيث جاءت عبر ثلاثية من أفلام تتكامل تحت يافطة «العار» وكذلك تمّ تبني قصة عاصم الجندي لتتحول إلى فيلم «كفر قاسم» عن حوار لعصام محفوظ، مع الإشارة الواضحة إلى الاستناد إلى الوثائق الأصلية المتعلقة بمجزرة كفر قاسم.

كما عمل على تحويل مجموعة من أعمال الأديب حنا مينه لتتحول إلى أفلام كما في «اليازرلي» المأخوذ عن قصة (على الأكياس) وكذلك فيلم «بقايا صور» عن رواية بالعنوان ذاته، وفيلم «آه يا بحر» عن روايته (حكاية بحار) وفيلم «الشمس في يوم غائم» عن رواية بالعنوان ذاته، واستند على قصة لأحمد داود لصياغة فيلم «حبيبتي يا حب التوت» وأنجز فيلم «الأبطال يولدون مرتين» عن قصة (سر البري) لعلي زين العابدين الحسيني، وتحولت قصة فاضل العزاوي إلى فيلم «القلعة الخامسة» بسيناريو من صياغة الأديب صنع الله إبراهيم، وقدم د. علي عقلة عرسان قصة وسيناريو وحوار فيلم «المصيدة». وتحولت قصة الأديب صبري موسى إلى فيلم بعنوان «حادثة النصف متر» وهي بالعنوان ذاته، وتعاون رياض شيّا مع القاص ممدوح عزام في تحويل قصته (معراج الموت) إلى فيلم يحمل عنوان «اللجاة». وفي جانب مواز قُدِّمت أعمال روائية عديدة من أفلام السينما السورية إذ تحولت رواية (الفهد) لحيدر حيدر إلى فيلم بالعنوان ذاته «الفهد» لنبيل المالح، الذي عاد لتقديم رواية (بقايا صور) بفيلم يحمل العنوان ذاته. وهو في فيلميه هذين حقق نجاحاً جماهيرياً ورسمياً ومهرجانياً ملفتاً. ويعود هذا النجاح، لا شك، إلى العالم الحافل والغني الذي تبنيه أعمال حيدر حيدر وحنا مينه، برؤى جميلة وكاميرا حساسة.

أما الروائي الفلسطيني الشهيد غسان كنفاني، فقد عملت السينما السورية على نقل عملين روائيين له إلى الشاشة الفضية، حيث جاء «السكين» عن رواية (ما تبقى لكم) ونُقلت رواية (رجال في الشمس) لتصبح فيلماً هاماً بعنوان «المخدوعون». وهذه الأفلام قُدِّمت في مرحلة مبكرة من عمر السينما السورية، في السنوات الأولى من المسيرة الإنتاجية، لتعطي هذه الدلالة القومية المبدئية التي اتسمت بها مسيرة السينما السورية. فإقدام السينما السورية، في مرحلة مبكرة من حياتها، على إنتاج فيلمين انطلاقاً من أصول أدبية للأديب الفلسطيني غسان كنفاني يحمل دلالات قومية، ترقى بعيداً عن النظرة القطرية الإقليمية، خصوصاً وأن أعمال كنفاني تدور في فلك القضية الفلسطينية وحياة الفلسطيني في المنفى ومعاناة هذا الشعب، كما تحفل بالرؤى والآمال المستقبلية العظيمة سواء لفلسطين أو للأمة العربية.

بموازاة هذه الأعمال المتعددة والمنقولة عن أعمال قصصية وروائية نجد أن عملاً مسرحياً واحداً فقط تحول إلى فيلم سينمائي، والمسرحية هي (مغامرة رأس المملوك جابر) للمبدع المسرحي سعد الله ونوس، التي أصبحت فيلماً بعنوان «المغامرة».

تثير هذه الأعمال الأدبية، القصصية، والروائية، المسرحية، التي تحولت إلى أفلام سينمائية، مدى القبول والرضا من أصحابها، خصوصاً أولئك الذين لم يساهموا في صياغة السيناريو أو الرؤية السينمائية لأعمالهم، مثال: حنا مينة، سعد الله ونوس، حيث أنهم مثلاً أبديا، في غير مناسبة، عدم رضاهما عما أنجز من أعمالهما سينمائياً.

في يقيني هنا، أن العمل السينمائي يمثل أحد الحلول في صياغة هذه الأعمال وتبقى للكلمة المكتوبة، والصورة المصاغة بالكلمة، آفاقها، وانطلاقاتها، التي لا تتحدد بمقدرات مخرج، وممثل، وبمزاج نفسي وروحي للمشاهد والمخرج، ولا بد لهذه المفاهيم المفتوحة على تحولات متعددة أن تثير اختلافات من فرد لآخر، وسيبقى الخيال أوسع من الحقيقة والإمكان أكثر من التجسد، وفي المحاولة، بحدّ ذاتها، شرف.

بين أفول النجم وانكسار البطل

في السينما السورية

تعوّد الكثيرون ترداد القول: إن الفيلم (كذا) هو من بطولة (فلان).. دون أن ينتبهوا إلى أن هذا القول المألوف والشائع، يمكن له أن يساهم في الخلط بين مفهومي (النجم) و(البطل).. أو في التداخل بينهما، على الأقل. ولهذا فمن اللائق القيام بفضّ ما يمكن أن ينشأ من التباس بين النجم والبطل، بحيث نبين أن (النجم) صفة يجوز إطلاقها على الفنان الممثل (في حالتنا هذه، فهناك نجوم في الرياضة والإعلام والسياسة.. مثلاً)، الذي يستطيع أن يتميّز بأدائه الفني، ويحقّق لنفسه، أو لاسمه، حضوراً لافتاً، أو لامعاً.. وربما من هذا اللمعان تمّت استعارة صفة النجم، لتُطلق على هذا الفنان، أو ذاك..

أما (البطل) فهي صفة يمكن أن تستحوذ عليها واحدة، أو أكثر، من الشخصيات الدرامية التي يقدّمها النص الإبداعي، بسبب دورها الافتراضي، وقدرتها على التأثير أو التغيير في مصيرها، أو مصائر الشخصيات الأخرى، وتحولاتها.. وبذلك فهي ترتبط بالكاتب الذي قام بخلق هذه الشخصية، على الورق بداية، ثم المخرج الذي يقوم باختيار أحد الحلول الإبداعية المناسبة لإعادة خلق هذه الشخصية على الشاشة، ثمّ بالفنان الممثل الذي يستخدم أدواته الجسدية وإمكانياته الفنية لنحت هذه الشخصية.

وغالباً ما يكون البطل معادلاً فنياً درامياً، أو دالاً أدبياً، لنماذج في الواقع المجسد، راهناً، أو المتواري في ثنايا التاريخ، من خلال التجربة البشرية الناجزة، فالبطل هو صفة، دالّة على تموضع اجتماعي، أو اتجاهات سياسية، وطنية أو قومية، أو خيارات ثقافية فكرية، أو في مواجهة أقدار ما، غالباً ما تكون دامية، أو تراجيدية.. وهو في كل حال شخصية افتراضية إبداعياً، ذات تجربة ومغزى وحاملة تجربة ومقولة..

ترتبط شخصية البطل بحكايته ودلالاتها، والمصير الذي تنتهي إليه. وفي حال السينما قد ترتبط صفة البطل بالفنان الممثل الذي أدَّاها، أو تتحوَّل إلى معبِّر عن ذاتها، خاصة عندما تنشأ كشخصية ذات وجود وحضور، بارتباطها بمواصفات أو تجربة أو حكاية ما.. وهي في مثل هذه الحال غالباً ما ينظر إليها بصورة أكثر اتساعاً من الفنان الممثل الذي أدَّاها، والذي حاز على صفة (نجم) بفضلها[46].. فيكاد يصبح النجم بطلاً، والبطل نجماً، ولقد حصل فعلاً في تاريخ السينما أن حقَّقت بعض الشخصيات شهرة أوسع ممن أدَّاها، كما حصل أن شخصية واحدة، تتالى على أدائها أكثر من فنان ممثل[47].. بينما عمد بعض الفنانين الممثلين إلى الربط بينهم شخصياً (باعتبارهم نجوماً) وبين الشخصية التي يؤدونها (باعتبارها شخصية بطلة)[48] مما جعل من الممكن في بعض الأحيان إجراء عملية تبادل بين النجم والبطل، وتداخلهما، ويتبدى ذلك عندما يغلب اسم الشخصية على اسم الفنان الممثل الذي يؤديها[49]..

إذن النجم هو الفنان الممثل، في وجوده الواقعي الحياتي، خارج النص السينمائي، وبمعزل عن هذا الفيلم أو ذاك، رغم أن المسيرة الفنية للممثل هي التي تصنع منه نجماً.. أما البطل فهي الشخصية الدرامية، المتخلِّقة إبداعياً، والتي تعيش داخل النص السينمائي، وليس خارجه.. حتى وإن كانت تحاكي في أحيان شخصيات حقيقية، أو تجارب واقعية، لكن الظهور المتجسد لصورة البطل على الشاشة هو افتراض إبداعي..

النجم :

اهتمت السينما منذ البدء بتأسيس حضورها وتعميقه، في مسعى لتحقيق العلاقة الوطيدة بينها كنمط من الفن والإنتاج الإبداعي، وجمهور المتلقين المهتمين والمتابعين.. في ذات الوقت الذي أُدرك أن هذه العلاقة التي تبدو وكأنها غاية، فهي في الوقت ذاته تلعب دور الوسيلة، إذ من نافل القول إن السينما لن تستطيع التقدُّم والتطوُّر، بدون وجود جمهور يستهلك السلعة التي تنتجها، ويشكِّل قطاع المتلقين الذين من جيبهم تتدفق أموال تغذي وتدير عجلة العمل السينمائي، بوصفه صناعة وتجارة..

ومن الطريف في الأمر أن المتلقين لم يمنحوا من يقف وراء العمل، أو وراء الكاميرا، الأهمية التي حازها من يقف أمام الكاميرا، وتظهر صورته على مساحة الشاشة.. والطرافة تتبدى في الفارق الشاسع بين موقف المتلقي وموقف الناقد.. ففي الوقت الذي يعرف النقاد أن المخرج هو مدير العمل السينمائي، على عاتقه تقع مهمة إدارة الفنان الممثل، وفناني وعاملي التصوير، والإضاءة، والديكور.. وفي الوقت الذي يدرك أهمية كاتب القصة والسيناريو والحوار، ودور المخرج في حُسْنِ أو سوء تنفيذ المكتوب على الورق (المقروء) وتحويله إلى فيلم سينمائي (المرئي)[50].. فإن المتلقي نادراً ما يلقي بالاً لكل هذا.

إنه ببساطة يتعلَّق بالنجم السينمائي، الذي يشاهده على الشاشة الفضية، بوصفه بطلاً في الفيلم. سواء أكان النجم الذي يحوز على إعجابه، أو الذي يكتسب ثقته، أو الذي يتعرف عليه في كل فيلم. ولا نغالي إذا قلنا إن قلّة قليلة (وربما نادرة) من المتلقين يهتمون بالفيلم ويقبلون على حضوره استناداً إلى مخرجه.. اللهم باستثناء القليل من المخرجين الذين أصبحوا هم نجوماً، وحققوا شهرة واسعة في عملهم، كمخرجين.. فالدافع الأساسي والأوَّلي لإقبال المتلقين على حضور الأفلام هو النجم السينمائي[51].. ومن ثم تأتي باقي التفاصيل..

(صناعة النجم) نشأت في هذا السياق، ولقد عملت كل سينما على صناعة وتسويق نجومها، ومنها ما عمد في فترة من الفترات إلى استعارة النجوم من بلد آخر، أو من سينما أخرى.. وليس من الصعب تذكُّر أن النجم السينمائي في نظر شركات الإنتاج والتسويق السينمائي يتحوَّل إلى سلعة بذاته؛ سلعة ترتبط قيمتها بعائدات شباك التذاكر، الأمر الذي خلق ما يسمى عادة (بورصة النجوم) التي ترفع أو تخفض الأجر الذي يمنح لهذا الفنان الممثل، أو ذاك، استناداً إلى ما يمكن أن يحققه من أرباح. ولقد وصل الأمر في السينما العالمية (خاصة الهوليوودية) أن سعر بعض النجوم بلغ الملايين من الدولارات، كذلك بلغ ما يفوق المليون جنيه في السينما المصرية، خاصة في السنوات الأخيرة.. بينما لا يعرف أحد سعر المخرج.

ولما لم يكن ثمة مجال للمقارنة بين النجم السينمائي في السينما السورية، والنجم السينمائي في السينما العالمية، للبون الشاسع بينهما، فإننا نميل إلى

الإطلالة على صورة وحضور وتحولات النجم السينمائي في السينما المصرية، تمهيداً للتوقف أمام النجم السينمائي في السينما السورية.. فكما مرَّت السينما المصرية في العديد من مراحلها، كذلك كان من الطبيعي أن تشهد صورة النجم السينمائي في السينما المصرية تحولات وتغييرات واضحة؛ ففي الفترات الأولى من حياة السينما (الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين) وتأثراً بالسينما العالمية (خاصة الأوروبية) حيث درس وتعلَّم عدد من المخرجين السينمائيين المصريين، ظهر النجم السينمائي المصري بوصفه الشاب (أو الشابة) الأنيق المظهر، الوسيم الملامح، الجميل الطلَّة، الرشيق الممشوق القوام..

ولقد نشأت مكاتب فنية متخصصة باختيار من يُراد صناعته نجماً، أو نجمة سينمائية، بل إن الصحف والمجلات الفنية لعبت دوراً هاماً في ذلك، حيث يتم رصد الكثير من تفاصيل حياة النجم، وتاريخه السابق، وإبراز مواهبه المتعددة، وهواياته للفن (منذ الصغر، ونعومة الأظفار، غالباً) رغم أن عدداً وافراً من نجوم السينما جاء بطرق متعددة، عن طريق مصادفة أو معارف أو مراهنة منتج أو مخرج، بسبب علاقة اجتماعية، أو بدعم من نجم آخر.. وأيضاً رغم قدومهم من مهن أو وظائف أو مجالات متنوعة، فمنهم من كان موظفاً أو محامياً أو مهندساً أو ضابطاً في الشرطة أو طبيباً أو فناناً تشكيلياً.. وغالباً ما سيتم استخدام ذلك في تظهير صورة النجم[52]..

المواصفات الشكلية كانت ضرورة لازمة لخلق النجم في السينما المصرية، إذ أنه سيقوم بأدوار بطولة لا بد أن يكون فيها على جانب من الغنى والمقدرة الاقتصادية، فهو ابن الباشا، أو الطبيب، أو المهندس، أو المحامي، أو الضابط.. وحتى لو كان طالباً في الجامعة، فإن السيارة ستكون من ممتلكاته.. ناهيك عن كل ما يدلّ على السعة والحبور، من بزّات رسمية (أو فساتين فاخرة) وساعات وخواتم (أو عقود وأقراط) وميداليات وقلادات ذهبية أو ماسية..

ولذلك فإن شكل الفنان «الفيزيولوجي» كان عاملاً أساسياً في تقدُّمه ليكون نجماً في السينما المصرية.. وكم من الفنانين ذوي المواهب العالية ممن لم يحظوا بفرصة التحوّل إلى نجوم في السينما المصرية، وذلك لأن الشكل الخارجي لم يكن

صالحاً لتلك النجومية[53]، وكان يُكتفى بالاستعانة بالبعض منهم من أجل أداء أدوار ثانية، مساعدة..

لقد حددت السينما لنفسها جملة من المواصفات التي لا بد أن يتمتع النجم بها، من الناحية الشكلية المحض، وذلك بأن يكون على قدر من الوسامة والملامح الجذابة. يُحبذ أن يكون أبيض أو أشقر (رغم أن غالبية المجتمع من ذوي السحنة السمراء)، وأن يكون بملامح وتفاصيل وجه ناعمة جذابة، وعلى هيئة قامة ناحلة ممشوقة، ليس بها من قصرِ طول، أو لوثةِ سمنةِ بدنٍ، تماماً بشكل يغري النساء بالانخراط في طقس عشقه، فالنجم هو المُراد منه أن يكون «معبود النساء» والنجمة لا يراد منها إلا أن تكون «معبودة الجماهير» وفاتنتهم.

يعيش النجم (بوصفه بطلاً) في فيلا، أو عزبة، ويتلهّى بصرف الوقت في النوادي، والبلاجات والمنتجعات.. من السهل جداً أن يمتطي حصانه، فهو فارس بالطبع، ويمكن له أن يتنقل بالطائرة أو السفينة، من بلد إلى آخر.. لا يبدو أنه يحتاج المال، أو يعوزه الحصول عليه، ففضلاً عن الأب، أو الجدّ الغنيّ، دائماً ثمة عم أو عمة مستعدان للوفاة في كل لحظة من الفيلم تاركين له إرثاً ثروة.. تماماً كما لو أن لا شيء يعيقه، أو يقف بوجهه، أو ينغّص حياته، سوى لوعات قصص الحب، ومفارقات القدر، والمصادفات اللئيمة، وسوء الفهم.. ولكن النهايات السعيدة دائماً تأتي مشفوعة بقبلة الختام، التي باتت من أشهر ما تقدمه السينما المصرية..

التحوُّل الأول في صورة النجم السينمائي، كما يتفق الدارسون لتاريخ السينما المصرية، والنقاد والمهتمون المتابعون لها، جاء مع بدايات ظهور أفلام السينما الواقعية التي افتتحها كلٌّ من كمال سليم في فيلمه «العزيمة» وكامل التلمساني في فيلميه (السوق السوداء، العامل) في أربعينيات القرن العشرين، وتابعها وعززها وطورها رواد الواقعية في السينما المصرية أمثال صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وتوفيق صالح.. مستفيدين من التغييرات الكبرى التي حصلت بعد نجاح ثورة تموز/يوليو 1952، والتي جاءت في السياق ذاته، حيث بدأ النجم الوسيم بالأفول والتلاشي، مع بدء ظهور رجل الشارع وابن الحارة، الموظف الصغير، العامل، الفلاح، الحرفي وصاحب المهنة، صاحب وصبي القهوة، بائع الخضار.. المتسولين

والمجاذيب.. الناس ببساطتهم، وصورتهم الواقعية، وتنوعاتهم التي يراها المتلقي في حياته اليومية..

وطوال السنوات التالية كانت صورة النجم السينمائي تتوس بين هذين الحدين، يتقدم أحدهما، فالتالي.. ربما على التوالي، وفق الظروف والشروط التاريخية لكل مرحلة من المراحل.. فبعد أن كانت صورة النجم الوسيم على هيئة أنور وجدي وكمال الشناوي وعماد حمدي.. والتي تراجعت قرابة عقد من الزمن، عادت الصورة لتظهر على هيئة محمود ياسين وحسين فهمي ومن ثم محمود عبد العزيز وفاروق الفيشاوي ومحمود حميدة.. وهي المسافة ذاتها التي قطعتها صورة أسمهان وليلى مراد وليلى فوزي وماجدة ومديحة يسري وزهرة العلا وفاتن حمامة.. إلى صورة نجلاء فتحي وميرفت أمين ومديحة كامل.. وبين هذين الشوطين كان ثمة انتقالة متبادلة من صورة يوسف شاهين في «باب الحديد» وإسماعيل ياسين إلى صورة عادل إمام وأحمد زكي ومحمد هنيدي وعلاء ولي الدين وأحمد السقا وهاني رمزي وأحمد آدم ومحمد سعد.. الذين لا يمكن لأحد منهم أن يعتدّ كثيراً بمقاييس الوسامة التقليدية، التي كانت السينما المصرية تهتم بها.. فضلاً عن الحديث عن النجمات راهناً في السينما المصرية، بدءاً من يسرا وعبلة كامل إلى منى زكي وحنان ترك.. ممن لم يعدن يمتلكن الرفاهية البالغة ذاتها التي كانت عليها نجمات السينما المصرية.

إن تحولات صورة النجم السينمائي في السينما المصرية، هي دون شك، استجابات لمتطلبات الاستمرار في فيض التغييرات التي عرفتها مصر، ليس على مستوى الشرط السياسي الاجتماعي الثقافي، أو الاقتصادي، بل أيضاً على مستوى الذوق الجماهيري، ومتطلباته.. وعلى هذا كان لكل مرحلة نجومها، وفتيان وفتيات سينماها..

أما بصدد النجم في السينما السورية، فإنه وعلى الرغم مما قلناه عن الأثر التاريخي المتبادل بينها والسينما المصرية، إلا أنه كان للنجم السينمائي في السينما السورية شأن آخر، وقصة مختلفة، يمكن فهمها وتفسيرها بسبب الاختلاف الموضوعي بين طبيعتي الحياة، والتكوين الاجتماعي، بين سوريا ومصر، إضافة إلى

اختلاف التوجهات والمقولات التي أرادتها السينما السورية، بوصفها إحدى أدوات التعبير الفني عن البلد وتحولاته واهتماماته.. هذه التفاصيل التي أعفت السينما السورية من ظهور النجم الوسيم على شاكلته في مصر، بل إن ما بدا من ملامح هذه الصورة كان عليه أن يضيع في الزحام، والمرور العابر..

لم تهتم السينما السورية، في القطاع العام، أبداً بصورة النجم الوسيم، أو النجمة الفاتنة، بل إن الفنانين الممثلين ذاتهم، الذين احتفت سينما القطاع الخاص بمواصفاتهم الجسدية، وجعلت منهم عشاقاً مولهين، أو فاتنات بارعات، من طراز أديب قدورة ويوسف حنا وأسامة خلقي.. وإغراء ونبيلة النابلسي ومها الصالح.. لم تهتم السينما السورية بهذا الجانب، إلى حدّ بعيد.. فأديب قدورة، الذي تقلّب على عشق الكثيرات من الفاتنات في الأفلام التجارية، التي أنتجها القطاع الخاص، قدمته السينما السورية، سينما القطاع العام، في دورين على تناقض مع كل ذلك، نقصد دور (أبو علي) في فيلم «الفهد»، ودور (أبو سالم) في فيلم «بقايا صور»، حيث جاء على هيئة الفلاح المنكود في حياته، والذي يجد نفسه في مواجهة قدر حياتي تراجيدي، ليس لجمال قسمات وجهه أي دور سوى في التعبير عن المأزق الذي يجد نفسه فيه.. وهو ما حصل مع فنانات سوريات أمثال إغراء (الراقصة أصلاً) أو مها الصالح ومنى واصف وسلوى سعيد..

منذ الفيلم الأول الذي أنتجته السينما السورية، أي فيلم «سائق الشاحنة» ظهرت الصورة الأكثر واقعية للنجم السينمائي، في هذا الفيلم هو سائق شاحنة، بل قل هو معاون سائق شاحنة، وسيتنقل بين صورة الفلاح في «الفهد» الثائر المتمرد، والفدائي في ثلاثية «رجال تحت الشمس» مروراً بالطبيب في (وجه آخر للحب، المصيدة) والطالب الجامعي في (الاتجاه المعاكس، حب للحياة) والمدرس في «اللجاة» والجندي في (ليالي ابن آوى، صندوق الدنيا) ونحات الحجر في «الترحال» وليصل إلى عامل المطحنة في «الطحين الأسود».. ومنها الفنان في (وقائع العام المقبل، الشمس في يوم غائم) والبحار في «آه يا بحر» والتاجر في «شيء ما يحترق» والموظف في «حادثة النصف متر» والكاتب في «صعود المطر».. وما يشبه ذلك من التنويعات التي يغتني بها الواقع الحياتي..

وذات الأمر سينطبق على النجمات اللواتي تخلين تماماً عن آخر مفردات الأناقة، ومستلزمات الجمال، ليظهرن في صورة الفلاحة، والعاملة، والموظفة، والطالبة الجامعية.. مع ظهور يتيم لسيدة أعمال، لم تكن على قدر كبير من العناية بجمالها.. بل من الملفت أن ما ظهر من مومسات، جئن على هيئة (مومسات فاضلات) وليس محترفات الغواية، على الأقل كما بدت في فيلم «الشمس في يوم غائم» أو ما أوحت به زنوبيا في فيلم «بقايا صور»..

وبالموازاة مع هذه الصورة، وربما بسببها، لم تعتن السينما السورية بصناعة النجم السينمائي، بل غالباً ما بدا أن الموضوع هو الذي يحدد أيّاً من الفنانين ينبغي الاستعانة به، أو أن ما هو موجود من نجوم يحدّد الخيارات التي تتجوّل فيما بينهم، على الرغم من أن عدداً من المخرجين كسر هذا الأمر، ولعل أبرز مثال ما فعله المخرج عبد اللطيف عبد الحميد عندما راهن في فيلمه «صعود المطر» على الفنان الممثل تيسير إدريس، متجاوزاً الكثيرين من نجوم كان لهم نصيب أكبر وأوسع من الشهرة.. ولحُسن ما جرى أن الفنان تيسير إدريس لم يخيّب رهان المخرج، إذ برع في أداء الدور، ونال جائزة أفضل ممثل في مهرجان دمشق السينمائي عام 1995. وهو ما كان قد فعله من قبل عندما استخرج طاقات كامنة من الفنان أسعد فضة، أو عندما أسند دوراً سينمائياً هاماً للفنان المسرحي فايز قزق، فبهر في دور إسماعيل في فيلم «رسائل شفهية»..

ويختفي الاهتمام بالنجوم لدى الانتباه إلى أن الكثير من الأفلام السورية قام بالمراهنة على فتيان وأطفال، كما رامي رمضان ورنا جمول في (ليالي ابن آوى، رسائل شفهية) وأطفال «قمران وزيتونة» المدهشين.. وهو ما كان قد فعله ريمون بطرس في «الترحال»، عندما منح عمر وريم بطرس ومازن قادري أدواراً لافتة، برعوا فيها، وما فعله ببراعة فائقة أطفال فيلم أسامة محمد «صندوق الدنيا» ومحمد ملص في فيلمه (أحلام المدينة والليل)، حيث لفت النظر باسل الأبيض في دور ديب/أحلام المدينة..

لكن هذا السياق لم يمنع من أن يكون لكل فترة نجومها، ممن كانوا قد صنعوا أنفسهم بشوط من الإبداع في مجالات المسرح، بشكل أساس، فمطالع

السبعينيات كانت للفنانين يوسف حنا وأديب قدورة، وسط نجوم آخرين من طراز خالد تاجا وعبد الرحمن آل رشي وأحمد عداس وهاني الروماني وأسامة الروماني وبسام لطفي ورفيق سبيعي وصلاح قصاص وأحمد أيوب ومحمد خير حلواني وسعد الدين بقدونس وعدنان بركات.. ثم جاء دور لعبد الفتاح المزين (القلعة الخامسة، حادثة النصف متر) ومحمد الحريري (التقرير) وعبد الهادي الصباغ (كفر قاسم، الاتجاه المعاكس، حبيبتي يا حب التوت) وأسامة خلقي (المصيدة) وصالح خلقي (المخدوعون)، ومن ثم عباس النوري (حب للحياة) ونجاح سفكوني (وقائع العام المقبل) وجهاد سعد (الشمس في يوم غائم) وأيمن زيدان (أحلام المدينة)..

وسيستنجد بالفنان أسعد فضة (ليالي ابن آوى، رسائل شفهية، قمران وزيتونة) وجمال سليمان (الترحال)، وعبد الرحمن أبو القاسم (الطحين الأسود) وحسام عيد (قمران وزيتونة) وماهر صليبي (الطحالب) ورافي وهبه (الطحين الأسود) وزهير عبد الكريم (نجوم النهار، صندوق الدنيا) وزهير رمضان ومحسن غازي.. قبل أن تدين الأمور للفنان بسام كوسا (تراب الغرباء، نسيم الروح)..

وبالموازاة والمشاركة، كان الأمر المشابه على صعيد النجمات السينمائيات إذ احتكرت إغراء النسبة الأعلى من الحضور في أفلام السبعينيات، تنازعتها نجمات كبيرات أمثال منى واصف ومها الصالح، ومن ثم حضرت سمر سامي ونادين وهالة الفيصل ونائلة الأطرش وغادة الشمعة وسوزان الصالح وأمل عرفة ومي سكاف وسلاف فواخرجي ولينا حوارنة ومانيا النبواني ونورمان أسعد وكاريس بشار..

ومن الملاحظ أنه في الوقت الذي استقدمت سينما القطاع الخاص في سورية، عدداً وافراً من نجوم السينما المصرية، أمثال نور الشريف وصلاح ذو الفقار وفريد شوقي وعزت العلايلي وحسن يوسف وكمال الشناوي ورشدي أباظة وعمر خورشيد ومحمد رضا وعبد المنعم إبراهيم وتوفيق الدقن وأحمد رمزي وصلاح نظمي.. وشاديه ونبيلة عبيد ونيللي وشمس البارودي وزبيدة ثروت وناهد شريف وسهير رمزي وماجدة الخطيب.. فضلاً عن نجوم سينمائيين من لبنان، من طراز المطرب محمد جمال وإحسان صادق وسميرة البارودي، وآخرين من أشهرهم

المطربة سميرة توفيق التي اشتهرت بأدائها للون البدوي، وكانت قد انتشرت شهرتها حينذاك في المحافل الفنية، في سوريا ولبنان والأردن، على الأقل، بصوتها المميز، ولون حضورها الخاص.. لم تقدم السينما السورية، في القطاع العام، على ذلك باستثناء حالات محددة، وقليلة، منها الاستعانة بالفنانة المصرية سهير المرشدي في فيلم «السكين» دون أن تبدي تميّزاً حقيقياً، وكان من الممكن أن تنهض به أية فنانة أخرى، والفنان الأردني المتميّز حقاً جميل عواد في دور لا يُنسى في فيلم «بقايا صور» واللبنانيتين ياسمين خلاط في «أحلام المدينة» وكارمن لبُّس في «الطحالب»..

ومن الملفت جداً أن السينما السورية تجرأت على زجّ أبرز النجوم، راهناً، أو ممن يستندون إلى تاريخهم العريق، في أدوار بسيطة، أو أدوار مساعدة، أو مساندة.. وبمقدار ما يمكن تقدير واحترام قبول النجم لذلك، كما فعل بسام كوسا حينما شارك بدور قصير في فيلم «صعود المطر» وكذلك عدنان بركات، إلا أن لانتباه ينبغي أن لا يغفل عن جرأة المخرج الذي يخلط الأوراق، ويعيد ترتيبها بطريقته الخاصة، دون أن يأبه للتنضيد المتعارف عليه، غالباً، بل ودائماً، بين من ينبغي من النجوم أن يكون في دور أساس، ومن يكون في دور ثانوي.. فقد قام أكثر من مخرج، في إطار السينما السورية، بالعصف بذلك كله..

هذه النظرة المتأملة بحثاً عن صورة النجم في السينما تقودنا نحو استخلاصات حازمة، مفادها أن السينما السورية لم تأبه أبداً بعملية صنع النجم السينمائي، ولا بالنجم السينمائي المصنوع سلفاً، في السينما التجارية، سينما القطاع الخاص، لأنها أصلاً لم تأبه بمسألة الاستحواذ على القطاع الأوسع من المتلقين، لا سيما الذين صنعتهم سينما القطاع الخاص، ولم ترضخ لابتزاز متطلباتهم، بل بدت ذاهبة في اتجاه ما تريد قوله، حتى لو وضعها ذلك أمام اتهامها بالنخبوية، أو أمام مهمة إعادة تشكيل الذائقة الجمالية للمتلقين..

هكذا ستغيب أسماء نجوم كان لهم حضورهم، في السينما التجارية المُنتجة في ذلك الوقت، من طراز دريد لحام ونهاد قلعي وعبد اللطيف فتحي ومحمود جبر.. بينما سيُعاد إنتاج ناجي جبر (الذي أشهرته السينما التجارية باسم أبو

عنتر) بطريقة مميزة وبارعة سواء في «أحلام المدينة» أو في «صعود المطر» وعلى قطيعة تامة عمًّا عُرف به أو عنه في السينما التجارية، وما كان يحصده من إعجاب لكونه (أبو عنتر) المفتول العضلات، بالوشم المميز، والشاربين المنسابين.. هنا بدا الامتحان الحقيقي للفنان ذاته الممثل ناجي جبر ليثبت براعته الفنية وقدراته الحقيقية..

أما على مستوى نجوم الإخراج، وإذا تجاوزنا المخرج اليوغوسلافي بوشكو فوتشينتش، الذي تمَّ استقدامه في الستينيات كخبير سينمائي، فقد كانت المحطة الأبرز متمثلة في الاستعانة بالمخرج المصري توفيق صالح في فيلم «المخدوعون» أحد أهم ما أنتجته السينما السورية، وتمت الاستعانة مع المخرجين اللبنانيين برهان علوية في فيلم «كفر قاسم» الذي لا يقلّ أهمية، والمخرج جورج نصر في فيلم «المطلوب رجل واحد» لصالح نقابة الفنانين..

وعمل المخرج العراقي قيس الزبيدي، الذي قدم فيلمه «اليازرلي» الذي يعتبر تجربة متميزة بخصوصيتها الفنية، في المؤسسة عند مطلع عقد السبعينيات، فكان أن ساهم في كتابة عدد من السيناريوهات، وقام بتنفيذ مونتاج عدد من الأفلام، فضلاً عن المساعدة والاستشارة والتعاون الفني.. بحيث أننا نجد مساهمات لقيس الزبيدي في أفلام محمد شاهين ونبيل المالح ومحمد ملص

لكن عدداً من المخرجين السوريين استطاع أن يحقق مستويات متفاوتة من النجاح في رسم حضوره وخصوصيته، سواء من خلال أفلامه، أو من خلال نشاطه الفردي وثقافته وعلاقاته.. بل إن منهم من استطاع إشهار نفسه من خلال فيلم واحد أو اثنين، أي دون أن يبني ما يمكن أن نسميه تراثاً سينمائياً يسجَّل له. فعرفنا صورة المخرج النجم الذي لا يملك إلا فيلماً أو اثنين، يجول به على المهرجانات والتظاهرات، أو يخوض معمعة الحوار والتنظير في الندوات والأمسيات واللقاءات المباشرة أو الصحفية.. المخرج النجم الذي يتحدث عن السينما أكثر مما يصنعها. فمن المعروف أن المخرج السوري ذي الرصيد الأعلى من الأفلام الروائية الطويلة، لصالح القطاع العام، لم يتجاوز ستة أفلام، كما في حالة المخرج النشيط عبد اللطيف عبد الحميد، فيما يحتفظ المخرجان نبيل المالح ومحمد شاهين بخمسة أفلام، لكل منهما.

البطل:

يحيل مفهوم البطل، الذي قدمنا له، إلى اتجاهي حديث، يلتقيان حيناً، ويفترقان في أحايين أكثر، ففي الوقت الذي يذهب البعض إلى فهم مقولة البطل باعتباره تلك الشخصية التي تتمتع بميزات فوق بشرية، بالمستوى المادي والمعنوي، فيبدو كائناً (هرقلياً) كأنما هو نصف إله، ونصف بشر، يمتلك مقدرات أسطورية، يفتقدها أقرانه، أو من يحاولون أن يكونوا أنداده.. لكنه لا ندَّ له، إذ هو يبدو خارقاً لا يستطيع أحد أن يجاريه، قوة وحصافة، شجاعة وبأساً، أو جمالاً في الشكل ووسامة في الملامح.. فمن جهة أولى هو الشخص ذو الإنجازات الباهرة، الذي يمتلك الجسد الرشيق، والحركة السريعة، والذكاء الفذ، وحضور البديهة، مدجج بالعضلات القوية، والساعد الذي لا يُفَلُّ، والقوة التي لا تُهزم..

إنه القادر على استخدام السيف والعصا والقبضة، كما هو القادر على استخدام الأسلحة الفتَّاكة، التي لا تنضب ذخيرتها، والتي تقدر دوماً على نثر الموت والدمار بوجه الأعداء. يمتطي الحصان، ويقود الدراجة والسيارة والطائرة والزورق والسفينة.. يجيد القفز في الهواء، والغوص والسباحة، وفنون القتال كافة. ويصورونه باعتباره القادر على الانتصار دائماً في النهاية.

ومن جهة ثانية هو الرجل الوسيم الجميل البهيٌّ الطلعة.. الذي لا يعجز عن الاستحواذ على قلوب النساء، وذوبانهن في غرامه وعشقه.. وهو الفارس النبيل الشهم الذي لا يخون، ولا تنال منه خيانة الأوغاد الذي يقفون في وجهه.. فهو بارع في كل شيء.. نبيه، وغير متطلِّب، ومع كل هذا فهو لا يعجز عن الحصول على ما يريد من المال، وتسعفه الأقدار في كل لحظة ضيق بما يريد..

في الوقت ذاته، وعلى النقيض من هذه الرؤية، يذهب أصحاب الاتجاه الآخر إلى تبني مقولة البطل دلالة على الشخصية (المحورية) التي يتلولب حولها النص الإبداعي. البطل هنا هو الشخصية الإنسانية التي ينهمك النص الإبداعي في الكشف عنها، وتعريتها، محاورتها، وإضاءة همومها وآمالها وآلامها.. شخصية تترع بالأحاسيس الإنسانية، وتقبع تحت وطأة واقعها الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والثقافي، أو تسبح فيه. تتواشج بعلاقات اجتماعية مختلفة مع من حولها. ليس

بالضرورة لها أن تمتلك مميزات خاصة (فوق بشرية) بل على العكس من ذلك، البطل هنا هو ذلك الإنسان، رجلاً كان أم امرأة، صغيراً أو كبيراً.. ذلك الذي نجده بين صفوفنا، في واقعنا المعاش. هو نحن في واحدة من تنويعاتنا الإنسانية.

هكذا إذن نستطيع أن نقبض على مفهومين للبطل، وسنحاول متابعة ظهور كل منهما في النص الإبداعي السينمائي السوري، وتفحّص المذاهب التي اتجهت إليها السينما السورية، وهي تصنع أبطالها، وتقدّمهم على الشاشة، لجمهور ينتظر منها قولاً يحترم عقله، ويشبع رغباته، ويرضي ذائقته.. فيرتفع بالذائقة، ويسمو بالرغبة، وينير العقل، ويعمق الوعي.. نقول هذا، وفي الذهن حقيقة أن الجمهور السوري يمتاز بصفات تكاد تكون خاصة به، لصعوبته ودقّته، وقلّة مسامحته.. فالجمهور السوري هو نتاج فعالية ثقافية فكرية فنية إبداعية، متكوّنة في دائرة الفعل اليومي، وفي ميدان أسئلة اليقظة العربية، والنهوض القومي.. وهو بالتالي نتاج تجربة سياسية مترعة بالإيديولوجيات، ومسيرة معقدة ومتشابكة من النضال السياسي، والعمل الحزبي، والكفاح الوطني التحرري، والثورة، والمقاومة، بانكسارها كما بانتصارها.. باتصاله العميق بالقضية الفلسطينية، قبل النكبة وبعدها، ومرارة ذاكرة تجارب الانقلابات العسكرية، بالوحدة وبالانفصال.. ولعلنا نستذكر هنا قول الرئيس الراحل، رجل الاستقلال والوحدة، شكري القوتلي، عندما وصف السوريين (ولو على سبيل الطرافة) للزعيم جمال عبد الناصر، لحظة توقيع اتفاقية الوحدة عام 1958، حين قال له عن السوريين، بأن «نصفهم يرون في أنفسهم أنبياء، ونصفهم الآخر زعماء»..

المهم أنه منذ زمن باتت السينما إحدى أهم المجالات الإبداعية التي تستطيع بسموّها أن تحقق جناحي معادلة: المتعة والفائدة. وقد أخذت السينما تحتل مكانتها اللائقة كفن سابع. ففي السينما ثمة حضور للمتعة البصرية والسمعية، وثمة فائدة فكرية وثقافية ومعرفية، تتمازج فيما بينها لتقدّم لنا النص الإبداعي بأبهى صوره. وصحيح أن مختلف فروع الفن والأدب والإبداع، من موسيقى وشعر وقصة ورواية وفن تشكيلي وعمارة، قد سبقت جميعها السينما حضوراً تاريخياً، وإنجازاً حضارياً، وراكمت عبر آلاف السنين، من عمر تجربة الحضارة البشرية،

إرثها الهام والجميل، إلا أن السينما «الفن السابع» جاءت قبيل بدايات القرن العشرين، وتطوَّرت في بحره، لتصهر في بوتقتها، من هذا وذاك وتلك، لتقدم نصوصاً إبداعية حافلة بالموسيقى والكلمة، بالشعر والقصة والرواية والفن التشكيلي.. بشكل بارز الروعة.

وإذا كان البعض يرى أن السينما قد حدّت من خيال القارئ، وانطلاقته في عوالم الرؤى الجميلة والرائعة، التي تولّدها النصوص الإبداعية المكتوبة، إلاّ أن الصحيح تماماً هو أن السينما تشكّل إحدى الاقتراحات التي يقدّمها مبدعون آخرون أيضاً (مخرج، ممثل، مونتير، مصور.. الخ)، لتحويل النص الإبداعي المكتوب إلى صورة نابضة، راعشة، مليئة بنبض وإيقاع مختلف صنوف الفن؛ آنذاك يتحوَّل النص الإبداعي السينمائي إلى قطعة حيَّة، فيها الشخصيات من دم ولحم، لها همومها وأوجاعها، دموعها التي نلامس حرارتها في لحظة، ونرقص لأفراحها وإيقاعها في لحظات أخرى. ننتصر بانتصاراتها، ونفشل معها. وإذا كان هذا الكلام صحيحاً، فإنه من المؤكد أنه ليس من نص سينمائي، ولا من سينما أساساً دونما بطل، في هذا المفهوم أو ذاك، أو في كليهما على حدٍّ سواء. وحتى لو ذهبت بعض الأعمال السينمائية إلى منح بطولتها إلى كائنات غير بشرية، مثل القرد العملاق في فيلم (كينغ كونغ) أو النحل والنمل والتمساح أو الكلب، في سلسلة الأفلام المشهورة حوله، أو اعتمدت على الآلات والروبوتات، فإن البطل الإنسان كان يسجّل حضوره اللازم والضروري والفاعل، كي يستقيم العمل الإبداعي ويتم.

وقبل المضيّ في حديثنا، هنا، لا بدّ من إيراد ملاحظتين نرى ضرورتهما:

1- لقد نشأت السينما العربية، ومن ضمنها السينما السورية، كفن وإبداع وتقنية في مرحلة تالية لنشوء السينما العالمية، وبقيت إلى حدٍّ كبير تراوح في موقع لاهث خلفها، واتخذتها في كثير من الأحيان قدوة، أو مثالاً يُحتذى، وذهب بعض المخرجين إلى حدّ إعادة صياغة بعض الأفلام العالمية بصيغ وأدوات عربية (والأمثلة كثيرة عربياً) وهذا ما يقودنا أحياناً إلى ملامسة بعض ملامح صورة البطل في السينما العالمية والعربية، توطئة، أو مقارنة، لدخولنا في الحديث، عند هذه النقطة أو تلك، فيما يتعلق بالبطل في السينما السورية.

2- لقد ظهرت السينما العربية، والسورية من ضمنها، بملامحها الأولى قبيل نهاية العقد الثاني من القرن العشرين، مسلّحة بإمكانيات ضعيفة للغاية، فنياً وتقنياً، وكانت مجرد محاولات لمغامرين أوائل، وخضعت لتأثيرات السينما العالمية التي سبقتها بأشواط، على صعد مختلفة، ولم تستطع السينما العربية ولمدة أكثر من عقدين تاليين من رسم صورتها، وانتهاج خطها المستقل، حيث شهدت المراحل الأولى استقدام مخرجين وتقنيين عالميين، من الخارج، عملوا على إنتاج وإخراج هذه الأفلام، في حين ذهب البعض من المريدين لتلقي دروس سريعة في هذا الفن الناشئ، وليعودوا محمّلين بأفكار وتصورات وإمكانات محدودة..

وعلى هذا فقد سارت السينما العربية خطواتها البطيئة والمرتبكة، شوطاً من الزمن، وهي بين المحاولات الفردية، وما تتضمنه تلك من المغامرة، قبل أن تصل إلى محاولات تنظيم الصناعة السينمائية، حيث لم يكن دور الدولة، في مراحل تاريخية معينة، كتلك، يتعدّى الإشراف والتوجيه والإرشاد والدعم.. وأخذت السينما العربية بين هذا وذاك تحاول أن تبني صورتها. ومن ضمن ذلك القيام بإيفاد العديد ممن درسوا السينما في الجامعات والمعاهد في مختلف أنحاء العالم، من شرقه إلى غربه..

وهنا نذكر أن السينما ذاتها، لم تقف كطقوس عرض عند النخبة المجتمعية، فقط، إذ سرعان ما وُضعت في متناول الأوساط الشعبية، وأُدرك باكراً مدى الأهمية والمقدرة على الاستحواذ التي تمتلكها الشاشة السينمائية، فظهرت السينما كمصدر تجاري رابح، من جهة، وكأداة هامة للتوجّه إلى مختلف القطاعات، من جهة أخرى. ومن هنا بدأت رحلة السينما، صناعة وفناً، وتوجهاً إيديولوجياً بمضامينه الاجتماعية والسياسية والفكرية..

وزاد من أهمية الموضوع أنه تمّ الربط الوثيق بين السينما كواحدة من مفردات الاتصال والإعلام وتكوين الرأي، مع التوجهات الإيديولوجية للطبقات الصاعدة إلى سدّة الحكم، والأحزاب التي أصبحت قائدة لمختلف المفردات، في هذا البلد أو ذاك.. والتي كان من غير الممكن بالنسبة إليها أن تُفلت هذا القطاع من العمل الفكري الثقافي، الإعلامي الإعلاني.. من يديها..

البطل الحقيقي❖ :

الأبطال مُصاغون في ذهن الناس، عبر التراث التاريخي والديني والاجتماعي والسياسي والفكري الإيديولوجي والثقافي الإبداعي.. ولكل فئات الشعب أبطالها. ولم ينتظر الجمهور كثيراً ليرى الأبطال يحتلُّون مساحة الشاشة السينمائية. هم كانوا بحاجة لذلك، وصنَّاع السينما لم يتأخروا كثيراً في إنجازه.. وسنجد أن السينما العالمية ذهبت سريعاً نحو تصوير قصص الأبطال الواقعيين، المصوغين في أذهان جمهورهم، ممن يعرفونهم، أو قرؤوا عنهم، مؤسِّسة بذلك ما يمكن أن نسميه (سينما السيرة)..

وفي الحقيقة لم تتأخَّر أفلام السيرة كثيراً في الظهور في تراث المُنجز السينمائي العالمي، فحتى لو اعتبرنا أن فيلم «قضية درايفوس» لجورج ميليه 1899، هو بداية الأفلام التي تناولت السيرة الشخصية، وتوَّجت هذه الشخصية بطلاً إشكالياً، فإن هذا مما يؤكّد، من ناحية، أن سينما السيرة، قد بدأت منذ اللحظات الأولى، من عمر السينما. وبلا ريب، فقد رافقت سينما السيرة عمر السينما العالمية، منذ تلك السنوات المبكرة، حتى اللحظة الراهنة.

ولعل مما يعجز عنه الباحثون، هو أن يضبطوا على نحو دقيق، الأفلام التي رصدت سيراً لأناس مختلفين، سواء كانوا شخصيات سياسية، أو فكرية، أو فنية، أو رياضية، أو شخصيات تاريخية[54].. فقد تنوَّعت هذه الشخصيات، وتعدَّدت على نحو هائل. ولقد ساهمت مختلف السينمات العالمية، ومن كافة بلدان العالم، في هذا السياق؛ وحتى لو كان الأمر على نحو خاص، قومياً أو وطنياً، لكل شعب من الشعوب، في مجالات الثورة والسياسة، والثقافة، والأدب، والفن، والإبداع (عموماً) والتراث، والأسطورة.. فإن النتيجة العامة التي يمكن اختصارها، تكمن بأن سينما السيرة راكمت لها منجزاً إبداعياً كبيراً، يصعب حصره. إذ أنها تمتدّ من (جان دارك) وأبطال الحروب، ومعارك الاستقلال (قلب شجاع)، إلى قصص الملوك والملكات أمثال (انطوانيت) و(آل رومانوف) وصولاً إلى أبطال الحب والمغامرات

❖ نقصد بذلك البطل الذي وُجد حقيقة في الواقع بتجربته الشخصية، أو العامة، والتي استلهم منها المبدع موقفاً، أو فصلاً من حياته، أو سيرته الذاتية، كاملة، سواء بإسقاطات معاصرة، أو لا.

(كازانوفا) وغيره.. دون أن نغفل بالطبع عن الأفلام التي تناولت شخصيات دينية، كالنبي موسى (الوصايا العشر) والسيد المسيح، والحواريين، في عدد كبير من الأفلام، بهذا الصدد.. كذلك فيما يتعلق بشخصية بوذا.. ولم تتوقّف عند شخصيات الرؤساء والملوك والأباطرة، بل امتدت يد السينما لتعيد تصوير شخصيات نقابية ورياضية وجواسيس ودعاة ومبشرين ومفكرين وعلماء..

ولم تخرج السينما العربية عن هذا النسق، حيث كان من المنطقي وجود مساهماتها، في تقديم أفلام السيرة، لا سيما وأن الشخصيات والأبطال التاريخيين، من مختلف مواقعهم، وهم كثر، مصاغون في ذاكرة ووجدان وضمير الشعب العربي. وكانت سينما السيرة، وفق ذلك، كإحدى اتجاهات السينما العربية[55]، قد بدأت منذ وقت مبكر، عندما لم يكن، حينذاك، قد مضى على بدء مسيرة السينما العربية بضع سنوات، بل أقلّ من ذلك، فيما إذا نظرنا إلى بدء السينما العربية الناطقة..

ففي السينما المصرية، التي تُعتبر رائدة السينما العربية، سواء لناحية السبق التاريخي، أو حجم التراكم الإنتاجي، والإرث الإبداعي، نجد أن ثمة تواتراً في تقديم أفلام السيرة؛ وقد تنوّعت هذه السِّيَر بين كونها تحاول رصد كامل حياة الشخصية، أو تتوقّف عند مقاطع معينة، أو بارزة، منها، يُعتقد أنها ذات تأثير على مصير الشخصية ذاتها، وحياتها، ودورها، وتحوّلاتها.. أو على مصائر آخرين، أو على السياق التاريخي الشخصي، أو العام، أو المساهمة في الحياة الإنسانية..

ولقد تنوّعت أفلام السيرة العربية في رصد شخصيات ذات صفات ومساهمات متعددة، سواء في مجالات دينية إسلامية، بدءاً من أفلام اقتبست قصصها من السيرة النبوية المحمدية الشريفة، أو عن شخصيات ذات أبعاد دينية أو جهادية، كما في أفلام «بلال مؤذن الرسول» و«السيّد البدوي» و«رابعة العدوية».. أو أفلام من طراز «الناصر صلاح الدين» و«خالد بن الوليد».. أو شخصيات عسكرية، وكفاحية، ومناضلة كما في «جميلة بو حيرد» عن البطلة الجزائرية المميزة، وفيلم «عمالقة البحار» الذي يدور حول بطولة الشهيد العربي السوري جول جمال.

وظهرت شخصيات تاريخية تراثية ذات أبعاد ملحمية شعبية أو أدبية، كالقصص حول قيس وليلى، وعنتر وعبلة، أو شفيقة ومتولي، وحسن ونعيمة، أو ريا وسكينة، أو فارس بني حمدان.. وشخصيات تاريخية من طراز كليوباترا، وأقطاي، وأيبك، وشجرة الدر، وبيبرس، وأمراء المماليك، وقراقوش..

ويرز العديد من الشخصيات، منها شخصيات فنية مثل سيّد درويش ودلال المصرية وشفيقة القبطية ومنيرة المهدية، أو راقصات مثل بمبة كشّر وببا عز الدين وبديعة مصابني، أو شخصيات كالمناضل الوطني مصطفى كامل، والمجاهد عمر المختار، والفيلسوف ابن رشد، وكوكب الشرق أم كلثوم، والملك غازي، والأديب طه حسين «قاهر الظلام»، وناجي العلي الفنان الفلسطيني الشهيد.. وكثير من طراز هذه الشخصيات، التي نالت اهتمام السينما في كلٍّ مرحلة من المراحل التاريخية، لأسباب مختلفة، ولأهداف وغايات متعددة.

طبعاً دون أن ننسى ظهور نسق أفلام السيرة الذاتية، التي حاول المخرجون فيها تقديم صور من حياتهم الشخصية، كما فعل يوسف شاهين في (إسكندرية ليه، حدوتة مصرية، إسكندرية كمان وكمان).. والتونسيان نوري بوزيد وفريد بوغدير في أفلامهما الشهيرة، من طراز (عصفور السطح، حلق الواد) أو ظهور ظلال التجارب الذاتية للكثير من المخرجين في كثير من الأفلام، حيث نلاحظ استلهام بعض المخرجين، أو المؤلفين لأجزاء من سيرهم، أو ذاكرتهم الطفلية، أو الأسرية، لتقديمها في سياق فيلمي، يجوز أن ينتمي بصيغة أو بأخرى لسينما السيرة الذاتية. وسنلمس في غالبية أفلام سينما المؤلف، التي وجدت لها مناخاً مناسباً متصاعداً منذ مطلع الثمانينيات من القرن العشرين، أنفاساً سيرية، وتحديداً محاولات لتقديم رؤى ذاتية للسيرة الشخصية، التي تتمازج بدورها مع السيرة العامة، سواء للشرط الزماني الذي كانت النشأة في ظلاله، أو الشرط المكاني الذي شهد هذه السيرة.. وعلى هذا النحو يمكننا القول إن السيرة كانت موجودة في السينما العربية عموماً (والمصرية خصوصاً) وإن اختلفت ملامح هذا النسق من السينما، الذي نسميه افتراضاً، سينما السيرة، فإن هذا ما تبتغي دراسة أسبابه وكيفيته في ملامحها، وتحولاتها، وفق الشروط التاريخية المتتابعة..

وإذا كانت السينما المصرية قد راكمت منجزاً إبداعياً مهماً، قبل قيام ثورة 23 تموز/يوليو1952، ومنها ما نسميه اليوم، بعض كلاسيكيات السينما المصرية، وبعض روائعها، فإنه من المنطقي أن تكون هذه السينما قد أدَّت دوراً في تقديم أفلام السيرة.. وفي محاولة تلمُّس الاتجاهات، والآليات، لهذا النسق من السينما، يبدو من أبرز الملامح التي اتسمت بها سينما السيرة، قبل ثورة 23 تموز، أنها اهتمت بما هو تراثي تاريخي.

وإذا ما استعنا بالعديد من المصادر، وسجلنا ما أوردته، لوجدنا اتجاهاً واضحاً، سواء في تقديم سيرة هذه الشخصية التراثية التاريخية كاملة، أو أخذ مقاطع أو مواقف من حياتها، في سبيل استقراء العبر والدروس.. ففي فترة مبكرة من حياة هذه السينما، قرأنا عن فيلم يحمل اسم «جحا وأبو نواس» من إخراج مانويل وكوستانوف، ويعود إلى العام 1932 ذاته، الذي شهد ولادة أول فيلم مصري ناطق، أي فيلم «أولاد الذوات» لمحمد كريم، في حين يُذكر أن أحمد جلال أخرج فيلماً عن «شجرة الدر» عام 1935، أنتجته آسيا داغر، ولعبت فيه دور شجرة الدر، بينما لعب مخرجه أحمد جلال، دور عز الدين أيبك[66]..

وسيبدو المخرج ذو الأصل الفلسطيني[67]، إبراهيم لاما مع شقيقه بدر لاما، مولعاً بأفلام السيرة، المرتكزة على الموروث التاريخي والقصص الشعبي، حيث قدَّم فيلمه «قيس وليلى» عام 1939، ثم فيلم «صلاح الدين الأيوبي»1941، وفيلم «كليوباترا» 1943.. وبذلك يكون قد تناول عاشقاً عربياً شهيراً، وقائداً مسلماً عسكرياً، وأميرة مصرية قديمة[68].. ومن جهته، بدا المخرج نيازي مصطفى، كأنه يسير في الطريق ذاته، حيث قدم الكثير من أفلام السيرة، ففي العام 1945 تناول في فيلمه «عنتر وعبلة» هذه السيرة الشعبية، والملحمة التراثية الخالدة. الفروسية، والحب، والبطولة، والشعر.. ويعود في العام 1948 إلى تقديم فيلمه «ليلى العامرية» العاشقة العربية الشهيرة، مع ذكر أنه قدَّم هذا الفيلم في سياق السينما العراقية، التي استعانت في بداياتها بمخرجين مصريين.

وفي العام 1948، يقدم صلاح أبو سيف فيلماً آخر بعنوان «عنتر وعبلة».. ونجد عز الدين ذو الفقار يقدم في العام 1947 فيلمه «أبو زيد الهلالي» مستعرضاً

مقاطع من سيرة هذا البطل الشعبية، وحسن حلمي في العام 1948 يقدم فيلماً عن «الزناتي خليفة»، ويستعيد كامل التلمساني حكاية شمشون ودليلة، التوراتية الشهيرة، في فيلمه «شمشون الجبار» 1948.. ومن الملاحظ أنه حتى العام 1952، لم يظهر سوى فيلم واحد، فقط، يتناول شخصية وطنية مناضلة، هو فيلم «مصطفى كامل» الذي أخرجه أحمد بدرخان 1952، وحاول فيه تقديم سيرة هذا الزعيم الوطني الكبير..

في العام 1953 تمَّ إنتاج فيلم «السيد البدوي» لبهاء الدين شرف، الذي يتحدث حول أحد أولياء الله الصالحين، المشهورين في مصر، والذي يستمدُّ منه المصريون المدد في الأوقات الحرجة، متوسِّلين عبره ومتقربين إلى الخالق.. ثم سيعود أحمد الطوخي، ليقدم سيرة «بلال مؤذن الرسول» في العام 1953.. كما قدم فطين عبد الوهاب فيلماً بعنوان «حكم قراقوش» عام 1953 يتناول فيه حكاية حول قراقوش، هذه الشخصية الغامضة تاريخياً، إذ أنه في الوقت الذي أُلبست فيه الكثير من المواقف المفارقة، وصيغت حولها الطرائف، فإن شخصية قراقوش الحقيقي، المملوكي، تروي عنها مصادر التاريخ خلاف ذلك، ويعتبر الدارسون أن هذا الفيلم قد صيغ للتهكم من الملك فاروق، الذي كانوا يرونه نموذجاً للاستبداد.

وفي العام 1953 يقدم المخرج صلاح أبو سيف فيلمه «ريا وسكينة» عن الحكاية الشهيرة التي حصلت عند مطالع القرن العشرين، وفيه تناولٌ لواقعة حقيقية، استحوذت على اهتمام الناس، ووسائل الإعلام، هي قصة الأختين ريا وسكينة، وما فعلتاه في الإسكندرية، حينذاك، من جرائم قتل، نسوية الهدف، اجتماعية الأسباب والركائز.

وسيقدم يوسف شاهين فيلمه الشهير «جميلة» عام 1958، الذي يروي فيه حكاية جميلة بوحيرد، الفتاة الجزائرية، المناضلة، الصلبة، الصامدة، رغم التعذيب الوحشي الذي تعرضت له، على أيدي المستعمر الفرنسي.. وفي العام ذاته، يقدم حسين صدقي فيلمه «خالد بن الوليد» ليرصد مسيرة سيف الله المسلول، ورحلته المعروفة من الشرك نحو الإيمان، ومعاركه الباسلة، وجهاده وانتصاراته، وصولاً إلى وفاته، على فراش المرض، في حادثة شهيرة، ومقولة عميقة.

ويشهد العام 1959 عودة لسيرة «حسن ونعيمة» المستقاة من الموروث الشعبي الحكائي المصري، في فيلم لهنري بركات.. بينما نجد المخرج سيد زيادة يقدم فيلمه الشهير «عمالقة البحار» 1960، يتناول فيه بطولة وإقدام الشهيد العربي السوري جول جمال، الذي مثّل نموذجاً فذاً لتلاحم النضال القومي العربي، إذ أنه الشاب القادم من مدينة اللاذقية السورية، ليدرس البحرية في مصر، والذي لم يتوان عن ممارسة فعل نضالي مجيد، ويستشهد، من ثم، في سياق التصدي للعدوان الثلاثي على مصر عام 1956.

ومرة أخرى يعود المخرج أحمد ضياء الدين إلى قصة «قيس وليلى» 1960، فيما يقدم حلمي رفلة فيلمه «ألمظ وعبده الحامولي» عام 1962، حيث يتناول فيه سيرة هذين المغنيين الشهيرين، عند نهاية القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين، وينجز المخرج عباس كامل فيلمه «شهيدة الحب الإلهي» عام 1962 حول حياة رابعة العدوية المتصوفة الشهيرة، ويرصد سيرتها التي باتت معروفة في التراث الإسلامي، وهي الشخصية ذاتها التي سيقوم المخرج نيازي مصطفى بصياغة فيلمه الذي حمل عنوان «رابعة العدوية» عام 1963 عنها، وتبدو عملية الإعادة ديدن المخرج نيازي مصطفى، فقد فعل ذلك من قبل عندما عاد إلى تقديم فيلمه «عنتر بن شداد» عام 1961، في إعادة معروفة.. كما أنه في العام 1966 سيقدم فيلمه «فارس بني حمدان» ثم يعود عام 1969 ليقدم فيلماً جديداً عن عنتر بعنوان «عنتر يغزو الصحراء».

أما بصدد الأفلام الدينية، فإنه يبدو وكأن المخرج أحمد الطوخي متخصّص بها، فبعد فيلمه «بلال مؤذن الرسول» 1953، يقدم فيلميه «بيت الله الحرام» عام 1957، و«مولد الرسول» 1960، وهي أفلام تدور في فلك السيرة النبوية الشريفة، ويقدم أتورد ماركون فيلمه «وا إسلاماه» عام 1961 وإبراهيم عمارة فيلمه «هجرة الرسول» عام 1964.

وفي اتجاه مواز، نجد في العام 1963 يوسف شاهين وهو يقدم فيلمه الكبير «الناصر صلاح الدين» الذي يرصد فترة هامة من التاريخ العربي والإسلامي، وواحدة من أبرز الانتصارات التي تحققت بقيادة صلاح الدين الأيوبي؛ وفي الفيلم

ملامسة لنبرات من حياة وأخلاقيات هذا القائد العظيم، ولا يخفي الفيلم الدلالات والإشارات التي تومئ لما هو راهن، رغم العودة البارعة للتاريخ وأحداثه وشخصياته..

وبعد ذلك ينجز المخرج حسام الدين مصطفى فيلمه «أدهم الشرقاوي» 1964 عن البطل الشعبي أدهم الشرقاوي، المتجسد في أذهان المصريين، والذي يأخذ صورة الأسطورة في المواجهة والتصدي ضد المستغلّين، في حين يكرّس فيلمه «جريمة في الحي الهادئ» 1967 للبحث في ملابسات اغتيال اللورد البريطاني موين، واتهام العصابات الصهيونية.. وإن عاب هذه الأفلام ضعف فني، في حين، أو ضعف فكري، في أحيان أخرى..

«سينما السيرة» في ظل الثورة، بدت واحدة من أهم أشكال التعبير الإبداعي عن المناخ الشعبي، والشروط التاريخية، والتحديات الصعبة، التي كانت تواجه الثورة والبلد والأمة ككل، ولا ينقص من هذا حقيقة ظهور بعض الأفلام التي تتناول سير بعض الشخصيات الفنية مثل «شفيقة القبطية» لحسن الإمام 1963.. وإذا كنا سنرى جانباً من سيرة «سيد درويش» لأحمد بدرخان 1966، فمن الواجب ملاحظة أن هذا الفيلم يتناول سيرة فنان الشعب سيد درويش، الذي يعرف القاصي والداني أهميته في مسيرة العطاء الفني في مصر، ودوره في تعزيز الهوية الوطنية، وبثّ الروح الوطنية، في مواجهة طغيان المحتلين البريطانيين.. وهو الفنان الذي تحوَّلت أغانيه إلى أناشيد وطنية، في أكثر من بلد عربي..

وبموازاة فيلم «الشيماء أخت الرسول» الذي أخرجه حسام الدين مصطفى عام 1972، نجد حسن الإمام يقدم ثلاثة أفلام حول سيرة كلٍّ من الراقصة «بمبة كشَّر» عام 1974، والراقصة «بديعة مصابني» عام 1975 والمطربة منيرة المهدية في «سلطانة الطرب» 1979، ويقدم عاطف سالم فيلمه «حافية على جسر الذهب» 1977 ويرصد فيه سيرة الفنانة كاميليا..

وسنجد فيلماً واحداً يتناول حكاية شعبية هو فيلم «شفيقة ومتولي» لعلي بدرخان 1978 وفيلماً واحد يتناول سيرة شخصية أدبية، هي حياة عميد الأدب العربي د. طه حسين في فيلم «قاهر الظلام» لعاطف سالم 1979، وهو مأخوذ عن

كتاب لكمال الملاخ، على الرغم من أن د. طه حسين كان قد كتب سيرته الذاتية بنفسه، في مؤلف شهير جداً هو (الأيام)[69]..

ومنذ العام 1979 سوف يقدِّم يوسف شاهين مقاطع من سيرته الذاتية، بدءاً من فيلمه «إسكندرية ليه» 1979، ويستكملها في «حدوتة مصرية» 1982، و«إسكندرية كمان وكمان» 1990.. ويتحوَّل ليقدم «اليوم السادس» 1986 و«الوداع يا بونابرت» 1985 ويواصل في فيلم «المهاجر» 1994 الذي يعتبر بامتياز فيلم سيرة، سواء أكان (رام) تجسيداً، أو معادلاً، للنبي يوسف، أم لا؟.. وفيلم «المصير» 1997 الذي يرصد مقاطع من سيرة الفيلسوف العربي ابن رشد، رغم أن همّ المخرج شاهين في هذا الفيلم لم يكن رصد حياة ابن رشد، بل تبيان الصراع بين قوى الظلام والتنوير.. ولكن غالبية الشخصيات التي انبنى عليها الفيلم كانت حقيقية..

وفي ثمانينيات القرن العشرين، تمَّ إنتاج فيلم عن قصة حسن ونعيمة بعنوان «المغنواتي» لسيد عيسى عام 1983، و«ريا وسكينة» لأحمد فؤاد عام 1983.. وينبغي الانتباه إلى أن القصتين سبق أن قدمتا من قبل في السينما المصرية، في استفادة من القصة التي أخذت أبعادها الشعبية، كما في محاولة الإسقاط والدلالة.. وقدَّم يوسف فرنسيس فيلم «عصفور الشرق» عام 1986، عن سيرة ذاتية صاغها الكاتب الكبير توفيق الحكيم.. محاولاً إعادة اكتشاف سيرته وتجربته..

ومع مطلع التسعينيات أنجز المخرج المتميز عاطف الطيب فيلمه «ناجي العلي» 1992، عن حياة فنان الكاريكاتور الفلسطيني ناجي العلي، الذي استشهد اغتيالاً في لندن عام 1987، فيمرّ الفيلم على مراحل ومحطات من حياة ناجي العلي، بدءاً من ولادته وطفولته في قريته (الشجرة) في فلسطين، مروراً بآلام النكبة والتشرُّد، وصولاً حتى استشهاده في المنفى؛ وسنشاهد فيلمي حسام الدين مصطفى «حكمت فهمي» 1994، و«امرأة هزت عرش مصر» 1995، وهما فيلمان يرصدان سيرتي سيدتين مصريتين، في فترة الحرب العالمية الثانية، وأحداثها..

وكان من الملفت أن السينما المصرية، اتجهت إلى الاعتماد على قصص منتقاة من سير عدد من السيدات، خلال تلك الفترة، في بناء عدد من أفلامها اتكاء على سير بعض السيدات المصريات، فهناك فيلم «ملف سامية شعراوي» لنادر جلال

1988، و«قضية سميحة بدران» لإيناس الدغيدي 1990، وحكاية باتعة الخضري في فيلم «الشطار» لنادر جلال1991..

وفي السنوات الأخيرة من تسعينيات القرن العشرين، شهدنا عدداً من أفلام السيرة، منها ما ذهب نحو رصد بعض المحطات من حياة الزعيم جمال عبد الناصر، كما فعل المخرج محمد فاضل في فيلمه «ناصر 56» عام 1997، الذي رصد 101 يوماً من حياة عبد الناصر، أي في الفترة ما بين إعلان الجلاء، والانتهاء من تداعيات قرار تأميم قناة السويس، وما تمخَّض عنه العدوان الثلاثي عام 1956.. بينما كان قوس الحديث الذي قدمه المخرج السوري أنور قوادري في فيلمه «ناصر» عام 1998، أكثر اتساعاً، بحيث امتد منذ سنوات العمر الأولى، الفتوة والشباب، والدراسة في الكلية العسكرية، مروراً بتحضيرات الثورة، وسنوات الرئاسة، وصولاً إلى لحظة الوفاة الدرامية الطابع.. دون أن يعني نجاح هذا الفيلم..

وجاء فيلم «كوكب الشرق» لمحمد فاضل 1999، عن المطربة أم كلثوم، وفيلم «أيام السادات» للمخرج محمد خان عام 2002، عن حياة الرئيس محمد أنور السادات، في إطار الأفلام التي تتنكَّب مهمة تقديم جوانب من حياة شخصيات حقيقية، كان لها تجربتها الحياتية والتاريخية، وأثرها على الحياة العامة، على الأقل في المرحلة التي عاشتها[*]..

لكن البحث عن بطل واقعي، مأخوذ من إرث تاريخي أو ديني أو سياسي أو فكري ثقافي إبداعي، ومُصوغ ضمن نص سينمائي، في السينما السورية، سيثير انتباهاً ذا نمط خاص، إذ لم تُقدم السينما السورية على التوغُّل في تقديم هكذا نماذج، بل إنها لم ترصد من إنتاجها سوى فيلم واحد، يتناول فصولاً من حياة المفكر المتنوِّر عبد الرحمن الكواكبي، وذلك في فيلم «تراب الغرباء» الذي أخرجه سمير ذكرى عام 1997، فضلاً عن فيلم «الفهد» لنبيل المالح 1972، الذي يرصد حياة بطل شعبي، في بيئة محلية جداً..

ربما لم يتساءل الكثيرون أن شخصية أبو علي شاهين، التي يدور حولها فيلم «الفهد» هي شخصية حقيقية، أم لا؟.. إذ أن هذه الشخصية تحوَّلت في كثير من تفاصيلها إلى حكاية شعبية، تتوشَّى بالإضافات المختلفة، باختلاف الرواة.. ومن

هنا فإن نبيل المالح اختار القصة التي كتبها الأديب حيدر حيدر[5]، ليستقي من خلالها قصة الثائر أو المتمرِّد الريفي شاهين، (المشهور باسم أبو علي شاهين، أو الفهد).. ولقد لاحظنا أن المخرج نبيل المالح أخذ القصة الأدبية، إضافة إلى الأشعار التي كتبها الشاعر ممدوح عدوان، مقدِّمة للحكاية، وممهِّدة لها بقالب شعري..

تبدأ حكاية «الفهد» مع مطلع أربعينيات القرن العشرين (1942)، عندما بدا أن استقلال سوريا وتخلّصها من الانتداب الفرنسي يلوح في الأفق، حيث تراجع دور الحاكم والدرك الفرنسيين، وتقدَّمت السلطة المحلية السورية ممثَّلة بسلطة الآغا (الإقطاعي) والدرك المحلي السوري.. تنطلق الحكاية في لحظة ما، دون أن تنكر أن أبو علي الفهد يمتلك تاريخاً نفسياً واجتماعياً واقتصادياً وسياسياً.. ففي ثنايا الأحداث سنعرف أن أبو علي، الفلاح الريفي، القوي البنية، الرجل المعتد بنفسه، كان أحد أولئك الذين حملوا السلاح في وجه الانتداب الفرنسي، ولعل كان له نصيب ما في الثورة السورية، أو الثورات التي اشتعلت في الريف السوري، في المنطقة التي ولد وعاش فيها.. أما الآن فقد وضع أبو علي البندقية جانباً، وعاد لوضعه الأصلي كفلاح في الريف، وله أن يعاني من الكثير من المشكلات الصعبة.. دون أن يتخلَّى الفهد عن الاهتمام بالبندقية (على الأقل من أجل الذئاب)..

من ظلم الفرنسي إلى ظلم الآغا، وفي حال سمته الأساسية القهر والفقر وقلّة غلّة الموسم.. كأنما أبو علي محكوم بدائرة من القهر، يدور في فلكها، وهي لا تريد سوى سحقه، وسحق كرامته.. فاصطدام الفهد مع الوقَّاف (وكيل الآغا) في حادث كان يمكن أن يكون فردياً عابراً، ولكنه لم يكن كذلك أبداً، فقد تحول الحادث إلى مفصل أجرى تحولات جوهرية في حياة الفهد، وجعلت منه بطلاً تراجيدياً بامتياز. دفاع أبو علي عن آخر نبرة من كرامته «إنتو كلاب وحرامية» سيشعل شرارة حريق لن ينطفئ، حتى لو تدلَّى الفهد على حبل مشنقة.. فإن انتهى أبو علي إلى الإعدام، فالفيلم يضيء شمعة أمل بأن الثورة الشعبية قادمة..

يبدو الفهد (الذي أدَّاه ببراعة الفنان أديب قدورة) بطلاً تراجيديا محلياً حقيقياً، نموذجاً، معادلاً درامياً لتاريخ منطقة بكل ما فيها، بدءاً من مستواها

السياسـي الوطنـي، والاجتمـاعي الاقتصـادي.. كأنمـا أبـو علـي تخلَّـص مـن نـار الفرنسي إلى نار الآغا والدرك.. فيشير الفيلم إلى ضرورة الترابط بين مسائل الاستقلال الوطني والتحرر الاجتماعي الاقتصادي (أي ترابط وتكامل النضال الوطني بالثورة الديمقراطية الشعبية).. ومن هنا فإن أبو علي الفهد بدا كأنما هو خلاصة التجربة في مجال الثورة الفردية، التي ستنتهي إلى الفشل، بطريقة تراجيدية، ليذهب الفيلم في سياق الدعوة النهائية والجريئة إلى العمل الجماعي، المنظَّم، الواعي.. ولكن الكثير من تفاصيل الفيلم منعته أن يكون فيلماً تحريضياً..

وعلى الرغم من مرور أكثر من ربع قرن بين الفيلمين، فإن فيلم «تراب الغرباء» لسمير ذكرى، والذي تم إنتاجه عام 1997، يعود إلى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، ليرصد فصولاً من حياة ومعاناة الشيخ المفكِّر المتنوِّر عبد الرحمن الكواكبي، في المرحلة الأخيرة من حياته في حلب، وينتهي الفيلم مع رحيل الكواكبي، مكرهاً، عن موطنه حلب، نحو مصر..

في «تراب الغرباء» نتعرف على الكواكبي رجل دين، ورجل علم، ورجل إدارة.. وداعية للإصلاح.. فهو رجل دين متنوِّر يجابه، بهدوء وثقة بالغين، التعصُّب الأعمى، لبعض رجال الدين المرتبطين مصلحياً بالاستبداد العثماني، ويكافح التخلُّف والجهل والشعوذة، عند بعض العامة، ويفضح المتاجرين بالدين، المزيفين لحقيقته، المشوهين لصورته.. كما بدا الكواكبي رجل علم، ففي غير مشهد من الفيلم نراه مدرساً يلقي مقاطع مما أصبح مؤلفات مشهورة له.. وفي حين ظهر القليل من جوانب عمله في الصحافة، وتسلمه لعمل في إدارة بلدية حلب، فإن الصورة الأبرز التي ركَّز عليها الفيلم، هي صورته كداعية للإصلاح، ووقوفه ضد الاستبداد العثماني، هذا الموقف الذي سيكون ثمنه حياته، اغتيالاً في مصر (وهو ما لم نره في الفيلم) في الوقت الذي رأينا كيف نجا من حكم بالإعدام..

عبد الرحمن الكواكبي (الذي أدَّاه باقتدار الفنان بسام كوسا، ونال عدداً من الجوائز بسبب ذلك، والذي استطاع أن يحمل العمل إلى الدرجة التي ينال فيها الفيلم جائزة أفضل فيلم عربي بالمناصفة مع فيلم مصري عام 1997) ظهر رجلاً موشورياً متعدد المواهب والصفات والسمات، بارع في كل منها.. وربما يكون المخرج

المثقف سمير ذكرى قد ظلم نفسه وظلم الكواكبي، في فيلم اتسم بالطول المرهق، والإيقاع الثقيل، رغم جمالية الصورة، وتقانة المشهد.. ولعل هذا ما أغرى ذكرى، وجعله يغفل عن حقيقة أنه يمكن أن يقول أكثر أو أعمق بوقت أقل.. بل إن الفيلم لم يتوغَّل عميقاً في شخصية الكواكبي، وكاد الفيلم في لحظات متكررة منه، أن يضيِّع الكواكبي في شبكة خطوط روائية، منها ما بدا مفتعلاً ومفبركاً، ومنها ما لم يساهم جيداً في الكشف عن عمق وغنى الشخصية، حتى وإن كانت حقيقية..

المخرج سمير ذكرى أراد التأكيد على أزلية الصراع (حتى في إطار الإسلام) بين قوى الخير والشر، بين قوى النور والظلام.. وهو أحسن التقاطها من خلال اختياره لشخصية من طراز الكواكبي، لكن لعله وجد نفسه في الوقت ذاته في مأزق أمام شخصية غنية.. فماذا يقول من فيض ما يمكن أن يقال عن الكواكبي؟.. وكيف يقوله؟.. لقد استنجد المخرج برواية «تراب الغرباء» التي كتبها الروائي فيصل خرتش (ابن مدينة حلب كما سمير ذكرى والكواكبي أيضاً) وربما كان الاتكاء على هذه الرواية سبباً في أصل ما جرى، فالروائي خرتش كتب رواية يبحر الكواكبي في خضمِّها، ولم يكتب الكواكبي ذاته روائياً، فبدا في لحظة وكأن الكواكبي أستاذ مدرسة يلقي دروسه بطريقة تلقينية تقليدية.. وقام الفيلم بمعاقبتنا بحكاية أبو العجايب والقلفة (الغلفة) والزوجة الخائنة والزوج المخدوع الذي ينتهي إلى ارتكاب جريمة القتل، على الطريقة الهندمصرية..

لم تتناول السينما السورية، بل لم ترصد سوى فيلمين من أفلامها، تناولت فيهما قصة حياة شخصيتين حقيقيتين، لكن السينما السورية من ناحية أخرى، مرَّت على العديد من تفاصيل وملامح شخصيات حقيقية، جاءت في سياقات روائية فنية، تضمَّنت ظهورات متعددة الأشكال والمضامين.. ففي فيلم «المغامرة» لمحمد شاهين 1974، وهو الفيلم المأخوذ عن (مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر) للكاتب المسرحي سعد الله ونُّوس.. يظهر الخليفة العباسي الأخير، ووزيره العلقمي.

وفي الوقت الذي لا يشكِّل حضور الخليفة بعداً فعلياً درامياً واضحاً، ويكاد لا يكون مؤثراً أكثر من الديكورات التي تحيط به، فإننا نجد في العلقمي شخصية

درامية فاعلة، فهي تظهر في العمل شخصية متآمرة، شهوانية حسّية، ذات هواجس وطموحات ورغبات، تتواطأ مع الأعداء، وتراسلهم وتستقدمهم، أو تحثهم على القدوم لاحتلال بغداد..

إنها ببساطة شخصية تقوم بالتعاطي مع الأعداء (الروم) حينئذ.. وتتواطأ معهم عبر مؤامرة دنيئة، تفتح لهم أبواب المدينة العربية الإسلامية (بغداد). وتمكنهم من إسقاطها تحت سنابك خيلهم الغازية..

ورغم أن نموذج العلقمي، كما هو في الواقع الذي عاشه، وكما ظهر في الفيلم، نموذج القيادي الذي يتآمر على بلده ووطنه، ويسلُّم مفاتيحه للأعداء.. وهو ما كان يمكن أن يتيح المجال أمام الفيلم للحديث عن القيادات الخائبة، الخائنة والمتواطئة، والشروط السياسية والاجتماعية التي تمهد للهزيمة.. إلاّ أن الفيلم صبَّ اهتمامه على شخصية المملوك (جابر) الذي تساوق وفق أحلامه، ورغباته، والتقى بفكرة داهية، التمعت في ذهنه بصورة شيطانية، مع إرادة العلقمي، وكانت نهايته القتل.. فمن الملاحظ أن الفيلم لا يصرّ على تبيان نهاية العلقمي (مقتله) رغم أنه يظهرها بشكل عرضي، في تأكيد نافل على نهاية من يخون وطنه، ولكن على نهاية المملوك باعتباره صاحب المغامرة التي يقوم عليها الفيلم، والذي يحمل اسمه.. حيث يستمر مطارداً إياه في أروقة قصر قائد الروم، وخيالاته الواهمة، وصولاً إلى دحرجة رأسه على يد جلاد عنيف، تجلّله قهقهات رهيبة..

في فيلم «كفر قاسم» للمخرج اللبناني برهان علوية، ومن إنتاج المؤسسة العامة للسينما السورية 1974، بالتعاون مع مؤسسة السينما اللبنانية، وجهات إنتاجية فرنسية، ثمة أبطال حقيقيون يقدّمهم الفيلم بتنوّعهم السياسي الإيديولوجي، والوطني والمهني والاجتماعي.. هناك نرى أنماطاً من طراز العمال وأصحاب المقهى وسماسرة العمال، وسائقي السيارات والمختار، الطلاب والمعلمين والباعة المتجولين من ناحية.. ومن ناحية موازية هناك الناصريون والبعثيون والشيوعيون والقوميون، والانتهازيون واللا مبالون والعملاء..

هناك من يرفضون الاحتلال الصهيوني من حيث المبدأ، وإلى الخاتمة.. وهناك من يرونه قدراً لا فكاك منه.. وثمة من يرى أن من الفطنة وحُسن تدبير

الحال التعاطي معه، أو التماهي به.. هذه التنويعات السياسية والاجتماعية، الفكرية والمهنية.. ذكوراً وإناثاً، كباراً وصغاراً.. ستشكّل فسيفساء قرية (كفر قاسم) الفلسطينية، التي ستتعرض لمجزرة صهيونية رهيبة.. إنها نموذج بارع للقرية الفلسطينية، بل للتنوعات الفلسطينية، حتى بأقصى نذالاتها، أو غبائها.. ثمة من يبني أملاً على كل حرف يتفوّه به أبو خالد (جمال عبد الناصر) وذروة القول في الأحرف التي صاغت قرار التأميم (1956)، الذي بمقدار ما سينهض بنا فوق حطامنا، سيعيدنا إلى الحطام ذاته.. وسيوافينا الفيلم، في ختامه، بقائمة تتضمن أسماء وأعمار الضحايا، الذين ذهبوا في المجزرة.. ويوطّد في أنفسنا المواقف تجاه هذا أو ذاك، من الضحايا، من نتفق معه أو من نختلف. هؤلاء أبطال حقيقيون، نعم، ولكن حقيقتهم وتاريخيتهم ستأتي من كونهم ذهبوا ضحايا في المجزرة الرهيبة، التي ارتُكبت في قرية كفر قاسم، أو نجوا منها..

وفي فيلم «الليل» لمحمد ملص 1992، فإن الأبطال التاريخيين، أو الشخصيات التاريخية، لا تمثّل إلاّ حضوراً ضئيلاً بموازاة الشخصيات الدرامية التي يقدمها العمل، إذ نلحظ في الفيلم ظهوراً محدداً لشخصية الرئيس شكري القوتلي، يؤديها الفنان رفيق السبيعي، خلال إحدى زياراته لمواقع الجيش في المناطق الأمامية، وحرصه على طعام الجنود، وإشارة واضحة إلى موضوعة الغش في مادة السمنة، وهي حادثة تاريخية حقيقية اتهم بها حسني الزعيم[62]، ولهذا سنجد ظهورات محددة لشخصية حسني الزعيم كمرافق للرئيس القوتلي، في جولته تلك، أو باعتباره جنرالاً وقائداً عسكرياً في مرحلة ما لسورية، مفتتحاً عصر الانقلابات والطغم العسكرية.

ولا يستطيع المرء أن يتوقّف كثيراً عند ظهورهما إلاّ في حدود دلالات هذا الظهور في مساحة العمل الإبداعي، فمقابل معاني الطيبة والحرص التي يمثلها الرئيس شكري القوتلي، سنجد ملامح العنجهية والكبر التي يمثلها الزعيم.. ولا يحتل أيّ منهما مساحة وافية من مساحات العمل، ولا يحدث أي اتصال بينهما والمتلقي. هذا الأمر ينطبق على حضور الشخصيات التاريخية في فيلم «أحلام المدينة» لمحمد ملص 1983 أيضاً إذ أن حضور هذه الشخصيات يتمّ على خلفية

الأحداث لا بمواجهتها، ولا نلمس صورة هذا الحضور إلا بأثره، سواء عند الناس، أو في الأحداث، فهناك من يلهج بأسماء هذه الشخصيات عند تسلمها السلطة وهناك من يرفع صورها، أو يكفر بها لدى سقوطها، ولكن لا حضور مباشراً على مساحة الشاشة الفضية.

لا نستطيع أن نتحدث عن ظهور البطل الواقعي المصاغ في ذهن الناس أكثر من ذلك، إذ لم تحفل السينما السورية بتقديم غير ذلك من نماذج للأبطال والشخصيات الواقعية، وربما يعود هذا لأسباب يأتي في مقدمتها قلّة المنتوج السينمائي السوري، أو أن بطل الحقيقة لا يسمح كثيراً بتحميل الدلالات وبناء الخيالات، إلا بحدود معينة، فذهب السينمائيون إلى خلق الأبطال المتخيلين، الدراميين، ليحمّلوهم ما يريدون من دلالات ومقولات، دون حرج أو حذر. بينما أدت سينما المؤلّف المخرج إلى توظيف ما يمكن أن يظهر من شخصيات عامة حقيقية، باعتبارها جزءاً من البيئة التاريخية والجغرافية، التي تحدد المناخ العام لسرد سيرة الذات..

البطل الأدبي*

أما الذهاب نحو البحث عن البطل السينمائي (الإنسان) المصاغ أدبياً والمحمّل بتوجهات ثقافية معرفية، فإنها ستضعنا أمام مراحل متعاقبة، لابدّ من التوقف عندها، وبحدود مراحل صناعة السينما في هذا القطر، أو ذاك ولنستطيع أن نرى البطل في السينما السورية من خلال موقعه في السينما العربية ككل. فمن هموم «سائق الشاحنة» ومعاونه وقضاياهما المختلفة، ورغبة كل منهما في الحياة الكريمة، إلى هموم الناس ذوي التموضعات المهنية والفكرية المختلفة في ثلاثيتي «العار» و«رجال تحت الشمس» (معلم، فدائي، فلاح..) يمكننا أن نبدأ برصد صورة

---

* ونقصد بذلك البطل الذي تمت صياغته بشكل أدبي أو درامي، دون وجود متحقق له في الواقع والتاريخ، أو عندما يتم رفع وجوده الحقيقي إلى مستوى الملحمة، وهو بالتالي يتقاطع بتجربته مع نسق كبير من الناس الذي يلتقون معه في سمات التجربة، وربما يكون نموذجاً عنهم دون تحديد ملامح خاصة، بالاسم والشكل وساعة الميلاد، لذلك فهو على علاقة ما مع أبطال الواقع، وينمّ بتجربته عنهم.

البطل في السينما السورية، ولكن الصورة الأولى التي سنتوقف عندها هي شخصية (أبو علي الفهد) بطل فيلم «الفهد» لنبيل المالح هذا البطل الفردي الذي يثور ضد سلطة الآغا، سليل الاستعمار ووريثه في النهب والاستغلال، حيث يجد أبو علي نفسه في مواجهة محتومة مع الدرك ورجال الآغا ولا يسعه إلا أن يمضي في هذه المواجهة التي هي محكومة بالموت، لأن هذا هو قدر البطولة الفردية، وهكذا كان حين سيق أبو علي بعد مطاردات ومصارعات إلى حبل المشنقة، كدلالة حتمية على مصير البطولة الفردية، لكن الأمل كان يكمن في عيون الجموع الذي شهدت موته، وربما هي تتهيأ لنهضتها القادمة التي لا بدَّ منها.

حاز «الفهد» فيلماً وبطلاً على نجاحات وشهرة جماهيرية ومهرجاناتية، ولا زال، رغم مضي عشرات السنوات على إنتاجه فقد وجد الجمهور في (أبو علي) صدى الذات، ورغباتها، ولكن مع التحذير من الانزلاق في مهاوي الفردية، في لحظات والتبشير بالهبوب الجمعي للتمرد والثورة التي لا بد أن تأتي. ولكن هذه الفردية لن تكون مذمومة بشكل تام، خصوصاً إذا استطاعت أن تشكل الشرارة الأولى لتفجير الثورة العارمة، ففي «المطلوب رجل واحد» لجورج نصر، يشكّل التمرّد الفردي لأحد الأبطال النواة والشرارة الأولى للتمرد، حيث ستنخرط فعاليات القرية في المواجهة عند اللحظة الحاسمة، آن يبلغ التصادم ذروته، وتتكشف الخديعة والمؤامرة على حقيقتها. وبموازاة ذلك ثمة نزعات فردية قدمتها السينما السورية، ولكن بصورتها الانتهازية التآمرية، التي تهدر الحلم الحقيقي والوطن، كما فعل (جابر) المملوك في «المغامرة» لمحمد شاهين، حيث باع الوطن والأمانة سعياً وراء مطامح وشهوات وطموحات شخصية، ذهب كل ذلك هدراً، وقُطعت رأسه الواهمة.

ينكسر البطل، ويتهاوى في قبضة الكحول والعبث في فيلم «الاتجاه المعاكس» لمروان حداد، لأنه يرى في هزيمة حزيران نهاية المطاف، وانكسار آخر الأحلام، وانقطاع خيوط التعلق بها، في الوقت الذي ينتهج الصديق (بسام لطفي) دوراً فعَّالاً يؤمن به ويمارسه باعتباره خياراً حياتياً، أكثر منه مجرد ردّ فعل على النكسة.. سنلاحظ كيف قدّم المخرج مروان حداد الاختلاف بين طبيعتي الشخصيتين،

فالبطل المكسور لا يستطيع حتى التواصل مع الحبيبة أو الأقارب أو الأصدقاء، تلفّه العزلة ويكويه الاغتراب ويعيش اللا جدوى، في حين يستطيع البطل الآخر أن يتواصل مع الناس، الأهل، الأصدقاء، الحبيبة، فيستطيع أن يحب وأن يضحك، وأن يستشهد بكل التفاؤل والقدرة على الفعل.

ويقطع البطل (عبد الفتاح المزين) في فيلم «القلعة الخامسة» لبلال صابوني رحلة الاستكشاف من الجهل إلى المعرفة، من البراءة أو السذاجة إلى النضج، من العفوية إلى التبلور، عبر حادثة مصادفة، تمثلت في اعتقاله بطريقة الخطأ بدلاً عن مناضل سياسي، بسبب تشابه الأسماء. إنه البطل الريفي ذاته، القادم من قريته محملاً بأحلامه المغرقة ببساطتها وسذاجتها، بل حسّيتها ومباشرتها، والذي ستصدمه المدينة بحضورها الصلد، على الرغم من أنها في نهاية المطاف تنتزعه من عالم براءته أو سذاجته ليتحول إلى مناضل سياسي، كما أراد الفيلم إفهامنا.. ولكن الرحلة التي يقطعها البطل (عبد الهادي الصباغ) في فيلم «حبيبتي يا حب التوت» لمروان حداد هي، بشكل مغاير تماماً، رحلة من النقاء إلى القذارة، من القيم النبيلة والثورية إلى الانتهازية، هي تحولات القيم إذ تتغير الظروف الموضوعية التي يشهدها هذا الرجل، فيتخلى عن قيمه وأعرافه وتقاليده، وينسى أهله وناسه تحت وطء المغريات. إنها مقولة الانسلاخ الطبقي تفيض من ثنايا الفيلم..

إذن بين البطل الفرد وتحولاته، بين قيمه الإيجابية والسلبية، خاضت السينما السورية في هذه المسافة لتنبش في مجموعة المفاهيم التي تفصح عن الإنسان، موقعه في مجتمعه وارتباطه به، أو انفكاكه عنه، وفي هذه المسافة ثمة دراسة للشروط الذاتية والموضوعية الفاعلة في بنية هذا البطل، وموقفه الذاتي الاجتماعي والطبقي، ومن ثم السياسي الوطني، فقدمت السينما من خلال ذلك مقولات تحاول أن تتطابق مع الاستخلاصات في الفكر والفلسفة وعلم الاجتماع والنفس والوطن والسياسة.

البطل المقهور هو صورة أخرى قدمتها السينما السورية، ونوّعت عليها عبر العديد من الأفلام، فالقهر يحيط بأبطال الثلاثيتين (رجال تحت الشمس، العار). وإذا كان القهر بسبب العدو المحتل في الأولى، فهو بسبب الفقر والاستغلال

والإقطاع في الثانية، وهما النمطان الأساسان للقهر في عالم من طراز عالمنا الذي إن أفلت من أحدهما ترصَّده الثاني، وتبدو الرؤية الطبقية الثورية طافحة في أنفاس أفلام السينما السورية، تمثُّلاً لإيمان المخرجين أنفسهم على الصعيد الشخصي، كأفراد، وفي سياق الفكر الذي كان على انتشار واتساع وصعود، حينذاك، وتحوّل إلى فكر رسمي في سوريا، هو ذاته الذي أنجب المؤسسة العامة للسينما، على هذا النحو تحديداً..

القهر القومي كان عليه أن يظهر على صور عدة، كما شهدته التجربة التاريخية لمنطقتنا العربية، منذ مطالع القرن العشرين، بداية بالاستبداد التركي ثم الانتداب الفرنسي وصولاً إلى ذروة القهر القومي الذي تمثل بالاحتلال الصهيوني للأرض العربية في فلسطين والجولان.. بينما ظهرت أنماط من القهر السياسي، أو العسكري، من خلال الانقلابات العسكرية، والاستبداد السلطوي، وإن كانت أحداث الأفلام تأتي في إطارها، وتدلّل عليها، دون أن تتناولها بشكل مباشر.. فالقهر يحيط بالبطل الطفل (ديب) في فيلم «أحلام المدينة» لمحمد ملص، وها هو يشهد احتفالات قيام الوحدة المصرية السورية، معصوب الرأس، حزين الملامح، وسنجد أن الفرحة العارمة بالوحدة لا تستطيع أن تنسينا التداعي الذي يعصف بعوالم هذا الطفل ديب (باسل الأبيض)، والقهر الذي تلاقيه شخصيات الفيلم كافة.

أما القهر الطبقي المتمثّل بالاستغلال من قبل فئات أو طبقات اجتماعية اقتصادية، من طراز الإقطاع وما يرتبط به من آغوات وأسياد وملاك ورجال درك، والبرجوازية وما تفرع عنها من شرائح بوجوازية طفيلية (كومبرادورية) ورجال أعمال ومهربين وتجار، أو البرجوازية العسكرية.. فالطفيليون والمهربون كانوا الأعداء الحقيقيين القاهرين في «الطحالب» لريمون بطرس، ولا شك أنه قصدهم بالاسم الدّال على طبيعتهم (طحالب).. بينما كان العسكر بهزيمتهم في فلسطين، وبانقلاباتهم التي وصلت درجة العبث، هم وراء القهر الذي عصف ببطل «الترحال» لريمون بطرس..

في «ليالي ابن أوى» لعبد اللطيف عبد الحميد، يحيق القهر بمجموع أبطال وشخصيات الفيلم، ويذهب بكلّ فعلها سدى؛ حيث تنهار الأسرة، ويذهب أبناؤها

في تشتّت مريع. تتعدّد مستويات القهر وتتراكب في هذا الفيلم، إذ هو في واحدة من وجوهه سيرة انهيار أسرة وتداعيها أمام العواصف التي تطيح بها، فالأب (أبو كمال/أسعد فضة) رب الأسرة، رجل طافح بالقهر على كثير من المستويات، فهو العسكري السابق الذي لم يحقق نصراً، ويستعد للحرب الجديدة بطريقة كاريكاتورية. وهو الفلاح الذي لا يجد بدّاً في لحظة سوى تهشيم محصوله تحت قدميه عندما يقهره السعر الإذاعي لمحصول البندورة، وهو الأب الذي يتسرب الأبناء والابنة والزوجة، من بين أصابعه، وهو الذي يفشل في إطلاق صافرة واحدة، تبعد بنات آوى، وستفشل كل محاولاته الاصطناعية. الأب في هذا الفيلم، بطل مقهور بامتياز، وسنرى في باقي أفراد الأسرة، والأسرة ككل، نماذج مشابهة، أيضاً..

يرسم ريمون بطرس أشكالاً متعددة المستويات من القهر، والملفت أن نهايتي فيلميه خلصتا إلى موت البطل، أو مقتله بعبارة أدق، ففي «الطحالب» نجد البطل (أيمن زيدان) أمام انهيار الأسرة بتقاتل الأخوين، ومشكلة أخته العصية على الحل، وعدم قدرته هو شخصياً على التواصل مع الحبيبة، ويرى اتهام المرأة الطيبة بما يهدم صورتها الأخلاقية والسلوكية، ويبقى هو يدور في دائرة العجز عن فعل أي شيء، بموازاة التداعي الذي يراه يحيق بالوطن ككل.. وعندما يهرب مع الحبيبة تقهره الجلطة، في الوقت ذاته الذي تبقى شقيقته تحت وطء واقعها القهري، أيضاً، ويبقى العاصي، وتبقى النواعير تطلق أنينها المفجوع.

أما في «الترحال» فإنه ينتقل إلى مستوى آخر من القهر من خلال المصير التراجيدي الذي يحيق ببطله (جمال سليمان). ثمة قهر قومي تجلت صورته بمئات الآلاف من اللاجئين الفلسطينيين، الذين اغتصبت أراضيهم، ولم تنفع تضحيات المتطوعين في رد هذه النكبة، وعلى المستوى الوطني نرى الانقلابات التي بدأت تعصف بالبلد، فتقمع الحريات وتزج بالأبناء خلف قضبان الاعتقال، أو تضطرهم للفرار خلف الحدود، ويكون المصير فيما بين الموت أو الغموض..

عند «رسائل شفهية» لعبد اللطيف عبد الحميد يتراكب القهر الاجتماعي لأبطاله مع القهر الجسدي (الأنف الطويل) ويتم توارث القهر حتى للأجيال

اللاحقة (لاحظ أن أبناء إسماعيل أخذوا الأنف الطويل عن أبيهم) فهو وإن تزوج ممن يحب إلا أن حبيبته بقيت تحنّ لغيره، وزرع هو قهره في الأبناء، والجميع في هذا الفيلم يلفهم القهر في المبتدأ والخاتمة.

صورة أخرى للقهر نراها في «الليل» لمحمد ملص سواء في الأب الذي مضى مقهوراً مهزوماً، أو في ذاكرة الابن الذي يستحضر والده المقهور، وكذلك الأم التي زُوِّجت دون أن يأبه أحد لها. يذهب (على الله) في إطار أفواج المتطوعين لمقاتلة الصهاينة الطامعين بفلسطين، ويتوارى طي أحداث لن نرى منها إلا عودته خائباً مهزوماً، وستمتد هزيمته بدءاً من سقوط فلسطين إلى سقوط القنيطرة ذاتها، وموته الملتبس..

عند نبيل المالح في «الكومبارس» يشكل القهر ظاهرة طافحة عند الحبيب والحبيبة، ورغم اجتماعهما إلا أن القهر يعصف بهما في هذا المكان المنعزل ويهزمهما، إنه القهر الكامن بداخلهما وفيما حولهما و الذي لا يستطيعان في مواجهته فعل أي شيء سوى الانصياع أو ربما الخضوع بدرجة أدق. ويمتد القهر في أفلام المؤسسة العامة للسينما الأخرى، في «شيء ما يحترق» لغسان شميط و«صهيل الجهات» لماهر كدو و«آه يا بحر» لمحمد شاهين. و«اللجاة» لرياض شيا. وكذلك «صعود المطر» لعبد اللطيف عبد الحميد.. هذه الأفلام جميعاً تقدم تنويعات مختلفة على وتر القهر الذي يعيشه الأبطال رجالاً ونساء كباراً وصغاراً، وهو قهرنا في مختلف الصور.

ففي «شيء ما يحترق» لغسان شميط نشهد معاناة الأسر التي اضطرت إلى النزوح عن الجولان المحتل بسبب العدوان الصهيوني والاحتلال الذي وقع في عام 1967، ومن خلال الواقع المعاش الذي يظهر على مساحة الشاشة والذي سعى إلى التشابه مع الواقع، لناحية بؤس المسكن وتدني مستوى الحياة الاقتصادية، الفقر وانعدام الحماية، والأمان، بفقدان البيت/الوطن، نستطيع أن نقبض على دلالة القهر الذي ينجم عن العدوان والاحتلال وما يؤدي إليه ذلك من تداعيات وانهيارات في الأسرة، هدم البيت، موت الأب، قتل الابن.. خصوصاً إذا تواكب ذلك مع قهر داخلي (هجوم الشرطة، لصوصية الخال، وهدم المسكن الجديد..). عند غسان

شميط يتراكب القهر وتتعدد مستوياته، فالعدوان إذ يقهر، سيؤسس المناخ الملائم لتوالد أنماط مختلفة من القهر، وحتى علاقة الحب التي كان يمكن لها أن تكون نبتة جميلة في وسط هذا الخراب، كان لابد لها من أن تسحق.

ويتوقف ماهر كدو في «صهيل الجهات» عند واحدة من أهم العقد الاجتماعية التي تقهر المجتمع وتعصف بأفراده ألا وهي موضوعة الثأر الذي سيعصف بكل شيء، الإنسان، المشاعر، الحب، القيم.. لكن الفيلم تتعدد مستويات قراءته ليتنحى المستوى الظاهر ويتوارى من خلال التوغل في دلالته، فالفعل الاغتصابي الذي تعرضت له بطلة الفيلم، لم يعد هو ذاته، والمغتصبون مرُّوا من كل مكان، وتركوا آثارهم.. وسنكتشف حجم الفاجعة على أصداء الصرخة التي نزفتها الفتاة آن أطلَّت على المدينة.. حيث تتكثَّف كل سلطات عالمها المقهور..

أما قهر البحر فيبدو راسخاً عند محمد شاهين في «آه يا بحر».. هذا البحر الذي لن يصغي لنداءات وتوسلات الأم، إذ البحر أخذ زوجها، من قبل، وهي الآن جزعة جداً خوف أن يعود البحر مرة أخرى لأخذ ابنها، هذا دون أن ينسى هذا العمل أن يزاوج قهر الطبيعة مع قهر الإنسان للإنسان، خصوصاً في مشهد بحري عاصف يلهج برغبة القتل، ورغبة النجاة، عن كل من بطلي الفيلم. ولكن الطبيعة القاسية الجلفة، المنحوتة من حجارة بازلتية، سوداء صلدة، لم تكن أقسى من قلوب الناس الذين حكموا بطلة «اللجاة» لرياض شيا بالموت بسبب من علاقة حب.. الناس، القيم، التقاليد المتوارثة بصرامتها، هم هنا حملة القهر للإنسان ولمشاعره وعواطفه، ولن تنفع كافة المحاولات، بما فيها الهروب والالتجاء، للإفلات من حكم الموت، الذي أصدرته البنية المجتمعية، والذي لا بد أن يقع.

عند عبد اللطيف عبد الحميد في «صعود المطر» رؤية أخرى للقهر الذي يعيشه بطله (صباح) الذي أدى دوره ببراعة الفنان تيسير إدريس. القهر الذي يعيشه الكاتب صباح قهر متعدد الاتجاهات، تختلف الصور والأنماط فيه، ثمة قهر اجتماعي يحياه هو شخصياً، على الأقل من خلال العلاقات الاجتماعية المقطوعة بينه وبين زوجته الحالية التي لا تواصل معها، وحبيبته البعيدة عنه رغم جيرتها له، وزوجته السابقة التي طلقها لأنه يحبها (حسب تعبيره في الفيلم) وكذلك من خلال

قتل الحبيبين والحب في العلاقة الشفافة التي تعيش طقوسها، على سطح البناية المجاورة، تحت نافذته. الشكل الآخر الذي نراه، هو القهر الاقتصادي، الفاقة والقهرُ الذي يذّل الكاتب، إنه يأخذ طعامه ودخانه و.. الخ، من جيرانه، وثمة مجال لانعدام حرية التعبير، الذي يواجهه، تارة بابتداع شخصية خيالية، وتارة بالتهكم من الواقع بالمرارة الطافحة فيه، وأخرى (بمارش الثورة) التي يودّ لها أن تندلع.. لكن أية ثورة تلك؟..

أمام قسوة الواقع وقهره للبطل، نرى أن السينما السورية حاولت أن تقدّم، نماذج مختلفة من البطل المقهور وسبل مختلفة أيضاً من النهايات، فثمة من يسقط، وثمة من يتمرَّد، والبطل هنا في سقوطه يؤشّر إلى حجم الفاجعة التي يحملها الواقع ضده، وفي تمرُّده يؤشر إلى الأمل الذي لا يزال يبرق، ببعض ملامحه، في ثنايا هذه الصورة القاتمة.

نموذج آخر من البطل قدمته السينما السورية خلال مشوارها، البطل الذي لا يتحدَّد بمواصفات مهنية أو عقلية محددة، بل يتنوع ويختلف من عمل إلى آخر، ولكن تجربته تفعل دوماً دور الفاضح لتشابك العلاقات، وواقع المحيط، فالرجال الثلاثة الذاهبون إلى حتفهم في «المخدوعون» لتوفيق صالح يقدمون، من خلال سير حياتهم المختلفة وقصصهم المتنوعة ومنابتهم القادمة، من أكثر من مكان في فلسطين وشتات أبنائها، رصداً لحياة الفلسطيني المشرد، المنفي، المعذب. وكما تكشف نهايتهم عن فشل الحلّ الفردي الذي يسعى كل منهم إليه، في التخلُّص من حياة الفقر والعذاب، عبر الهروب إلى بلاد المال والعمل والرفاه، كما يتوهمَّون.. فإن حياتهم تكشف ملابسات القضية الفلسطينية وتقدِّمها في قالب فني رفيع المستوى.

كذلك الأمر بالنسبة لأبطال «السكين» لخالد حماده، فرغم أن حامد ومريم وزكريا جميعهم نتاج واقع قهري احتلالي، إلا أن التحوُّلات المريعة التي جعلت من زكريا يظهر في صورة (نتن) خائن وواش وغادر.. هي ذاتها كانت بمثابة الكشاف الذي يبين بعضاً من جوانب الواقع الفلسطيني وتفصيلاته.. عندما يصبح زكريا خائناً سيكون أقرب الناس إليه، صديقه حامد ومريم من ضحاياه، وليس فقط

سالم الذي ذهب ضحية وشايته الدنيئة.. سيفرُّ حامد عبر الصحراء (الصحراء مرة أخرى) في محاولة للّحاق بأمه، وستبقى مريم تساكن زكريا، الذي جعلها تحمل منه سفاحاً، ريثما تقتله، وتغرس سكينها تماماً أسفل بطنه.. في حين يخوض حامد مواجهة دامية مع جندي صهيوني ويقتله..

ويدور محور فيلم «الأبطال يولدون مرتين» لصلاح دهني أيضاً في فلك المواجهة بين الفلسطينيين والمحتل الصهيوني، بإيقاع آخر، عبر أبطال فيلمه الذين يساهمون في الكشف عن الواقع الحياتي الذي يرزحون تحت ثقله. هنا نحن في حياة المخيم الفلسطيني تحت الاحتلال الصهيوني، والفتى الفلسطيني يجد نفسه مدفوعاً للبحث عن السرّ الذي يمكن التخلص من حياة المخيمات، ومن وجود المحتل. وسيجد أن السرّ يكمن في الالتحاق بالثورة، وفي حمل السلاح للتخلّص من الاحتلال.

في حين تكشف بطلة «المصيدة» لوديع يوسف، عن حقيقة المجتمع الاستهلاكي الذي يهدر كثيراً القيم النبيلة، يزيّف الحقائق، ويشوّه الجمال، فمنذ أن خرجت البطلة من حارتها الشعبية بعد سقوط والدها وأسرتها في قبضة الموات والعجز والفقر وقلة الحيلة، كان عليها أن تكتشف عالماً آخر بعيداً عن الطيبة والنقاء، مليئاً بالفساد والاستهلاك. أما البيروقراطية عدوة التطور والإبداع فيصطدم معها بطل «وقائع العام المقبل» لسمير ذكرى إثر عودته محملاً بطموحات كبيرة وبأحلام ورؤى، يكون للواقع البيروقراطي الفاسد رأي ودور آخر بصددها.

هكذا نجد أن كثيراً من أبطال السينما السورية مارسوا دورهم الكاشف والمعرّي لنقائض الواقع الفجة وفضائحه المريعة، كما في كشف حقيقة دواخل النماذج التي قدموها، فالطبيب، البرجوازي الصغير في «وجه آخر للحب» لمحمد شاهين، سيتذبذب بين علاقتي حب، وسينغمس وراء نزعاته الرخيصة نحو العلاقة الأخرى التي تبهره بأجوائها وسلوكياتها وتصرفاتها، ليجد نفسه في المطاف الأخير، متهماً بجريمة قتل، فيما الحبيبة، دوماً بانتظاره. ثمة غشاوة ما تطبق على عينيه فلا يرى إلا أوهامه، ولا يستفيق إلا عندما يصطدم رأسه بجدار الواقع القاسي.

فضح البرجوازية هذا يتمّ أيضاً من خلال «السيد التقدمي» لنبيل المالح الذي عمل فيما بعد من خلال «بقايا صور» على فضح الإقطاعية حليف الدرك ووريث الاستعمار، والأساس الاجتماعي للبرجوازية في مراحل تاريخية لاحقة، ضمن رؤية تاريخية يحاول دوماً أن يقدمها نبيل المالح خلال مجموعة أفلامه، وتنطلق تاريخيتها من رصانتها أولاً، وجديتها وإبداعيتها تالياً.

ويلعب «حادثة النصف متر» لسمير ذكرى، لعبته المبدعة في الكشف والفضح والتعرية لشخصية الموظف الصغير، الذي يقبع بين رحى الأحلام والطموحات، ورحى الواقع والحياة، وما بينهما ومن خلال دورانهما الطاحن نستكشف حقيقة عوالم هذا البطل الموظف الصغير، وشريحته التي يمثلها من ورائه. أما سيدة الأعمال في «قتل عن طريق التسلسل» لمحمد شاهين فما هي إلا مدخل لإضاءة عالم رجال الأعمال والقبضات الفولاذية التي تتحكم بمصير هذا العالم ولا تتوانى عن الفتك بمن يحاول أن يشذ عن قوانين هذا العالم القاسي. وبموازاة هذه السيدة ثمة حضور لبطل إيجابي، هو ابنتها في هذا الفيلم، إذ تتشبَّث بالوطن والقيم والأصالة والنبل، وتحاول استعادة والدتها إلى هذا العالم، ولكن الذي حصل كان قد شوّه ما تبقى، وأبرم حكمه بالموت على الأم، وهو ما كان.

إذن فإن السينما السورية قد عنيت كثيراً بتقديم النماذج المختلفة من الأبطال، أبطال الواقع والمخيلة، على السواء، دون انفكاك عن هموم الإنسان وقضاياه، ودونما هروب وابتعاد نحو اللا مبالاة والعبث. ظهر البطل في السينما السورية، بطلاً يحمل همومه وقضاياه، يضيء ويكشف عالمه، وواقعه، وهناك الكثير من التجوال في تلافيف هذه الشخصية، والرصد في كثير من الأحوال لتطوراتها وجدل العلاقة بين الذات والغير والواقع، وتبرير الانتقالات والتحولات التي تحصل في هذه الشخصية، أو فيما حولها.

الأنثروبولوجية.. الإثنوغرافية..

في السينما السورية

منذ أن ظهر فيلم «نجوم النهار» لأسامة محمد عام 1988، بدا أن منعطفاً جديداً أخذت تشهده السينما السورية، على أكثر من صعيد، خاصة في موجتها الجديدة؛ ففضلاً عن كون هذا الفيلم شكّل سياقاً خاصاً به، من الناحية الفنية والبنائية، وجرأة الخوض في موضوعات حاذرت السينما السورية الاقتراب منها، مما جعل هذا الفيلم ممنوعاً من العرض الجماهيري، حتى الآن، رغم مرور عقد ونصف من السنوات على إنجازه، ورغم كل النجاحات المهرجاناتية التي حققها، طيلة هذه الفترة، وتقدير النقاد ممن قُيِّض لهم مشاهدته..

المهم في الأمر، أن هذا الفيلم كان بداية التحوُّل من منطق اللهجة الجامعة، التي اعتمدتها الدراما السورية، بشكل عام، إلى اللهجة المحلية الخاصة ببيئتها المحددة المعالم.. حيث أنه كان أول فيلم يتقدّم بلهجة محلية خاصة (اللهجة الساحلية السورية) بكل ما فيها من نبرات وتعابير خاصة.. فقبل هذا الفيلم كانت ثمة لهجة جامعة (يسميها البعض لهجة الوحدة الوطنية، أو لهجة الوطن، أو لهجة المواطنة) هي المتعارف على استخدامها في الأعمال الإبداعية كافة، خاصة المسموعة والمرئية.. ولقد نتجت هذه اللهجة الجامعة عن تشذيبات متبادلة، بين ناطقي اللهجات المحلية، من شمال القطر السوري حتى جنوبه، ومن شرقه إلى غربه، وذلك بالتخفُّف من الكثير من النبرات الخاصة، والألفاظ والمصطلحات، أو التعابير المغرقة في محليتها، والاقتراب ما أمكن من اللغة العربية الفصحى (المفصَّحة)، من بوابة اللهجة الشامية، وهو ما يمكن أن نسميه افتراضاً (تشويم اللهجات) وهي اللهجة التي طغت على الأعمال المسموعة أو المرئية، في سوريا، فضلاً عن استخدام اللغة العربية الفصحى..

ورغم أنه يمكن للجميع أن يتفقوا، أو يختلفوا، حول هذه النقطة، بين مناصر للهجة العامة/لهجة المواطنة، وضرورة اعتمادها، على أساس من الرؤية التي تؤمن بضرورة التوحيد (الوطني) حتى على مستوى اللهجة، بإقصاء أو تجاوز اللهجة المحلية الخاصة (أو تشذيبها على الأقل) ليس فقط من أجل رسم صورة الوطن، الكامل المكمَّل الموحَّد، بل من أجل أن يفهم المتلقي ما يُقدَّم إليه بوضوح وسهولة.. وبين مؤيِّد للهجة المحلية الخاصة، ولزوم استخدامها، وعدم التحرُّج من ذلك، على اعتبار أن اللهجة المحلية الخاصة تعزِّز مصداقية الشخصية الدرامية، وقدرتها على الإقناع، والوصول إلى المتلقي، خاصة وأن اللهجة الخاصة إنما هي سمة من سمات الشخصية، تماماً كاللباس (الزيّ) وطريقة الحياة (العيش)، وتفاصيل أخرى مما تتضمنه من طريقة السكن، وترتيب البيت، والمأكل والمشرب، وتوضيب الأشياء، وتناثر التفاصيل الأخرى..

مما لا شك فيه أن اللهجة (بما فيها من طريقة النطق، ونبراتها، واستعمال الكلمات والمصطلحات والتعابير.. وتوظيف دلالاتها) هي واحدة من المفردات الخاصة بالجماعات البشرية المتمايزة عن بعضها البعض، بصفات وسمات ومكونات تاريخية أنشأتها، وأنشأت خصوصياتها، وكشفت تمايزاتها على أكثر من مستوى: بيئي، مناطقي، مديني، ريفي، ساحلي، جبلي، بادية.. أو على مستوى اجتماعي، أو ثقافي، ديني، مذهبي، طائفي.. وعلينا أن لا نرتعد أبداً من وجود هذه التمايزات والخصوصيات، إذ أنها مما يغني ويتنوع ويثري، وليست مما يفرِّق ويشتِّت.

ومن المفهوم تماماً أن الوحدة لا تلغي مبدأ التنوع والاختلاف، بل تتأصَّل وتغتني به، وأي محاولة للقفز فوقه على اعتبار أنه يتضاد مع مقولة الوطن، أو الوحدة الوطنية، ويؤسِّس للتفتيت، إنما هي محض محاولة بائسة، فالوطن هو السقف التي يتواطن الجميع بتمايزهم تماماً تحته، ولا جدال إطلاقاً بصدد الوطن، أو حوله؛ ومن يخرج عن هذا الفهم، إنما يخرج عن إطار الوطن، والوطنية، وفهم المواطنة.. لكن هذا التخوُّف، من جهة أخرى، يُفترض به أن لا يلغي الخصوصية، التي هي الذات، وبانصهارها (أي الذات) جميعاً في بوتقة الوطن يتكوَّن هو (أي الوطن) وتتعزَّز هي (أي الذات) ليس كضدٍّ تجاه آخر، بل كذات فاعلة ومنفعلة

ومتفاعلة، مع الآخر، بل مع كافة مكوِّنات الوطن، فبه تتكوَّن وتتوطَّد، وبها يكبر وينمو ويغتني..

من هنا فإن فيلم «نجوم النهار» شكَّل بداية معلنة في السينما السورية للدخول في عالم خاص لمجموعات بشرية امتلكت خصوصياتها، عبر تاريخها الاجتماعي والثقافي الفكري العقيدي والنفسي، وأصبحت تلك الخصوصية هوية محلية لا تتعارض مع الهوية الوطنية، بل تندغم بها. ولقد أثبتت التجربة التاريخية على الأقل منذ مطلع القرن العشرين، ذلك، إذ أن غالبية هذه الجماعات كانت أعمدة وحملة الهوية الوطنية، والدفاع عنها سواء في مواجهة المستعمر، أو في مواجهة خطر التفتيت أو التبديد الوطني. وأفشلت الكثير والخطير من المؤامرات الخارجية التي استهدفت زرع الشقاق بين أبناء الوطن الواحد، بالاستمالة، أو إثارة النزعات والعصبيات، الدينية الطائفية والمذهبية، أو النزعات العشائرية والقبلية، والانتماءات الجهوية المحلية.. فكان من البراعة العالية، والمأثرة التاريخية، أن يكون قادة الثورات السورية رجال من طراز سلطان باشا الأطرش، والشيخ صالح العلي، والزعيم إبراهيم هنانو..

ومن المعروف الآن أن دراسة الخصائص المميزة للجماعات البشرية، نشأت كفرع علمي، يهدف إلى معرفتها كذات، وتوطيد المعرفة وتعميقها بها، دون محو أو طمس، بالمزيد من التأمل والقراءة في خصوصياتها وسماتها، وتكوُّنها وتطوُّرها، وطبيعتها وإشكالياتها، ونظرتها إلى نفسها، وإلى العالم، وعلاقتها على الصعيدين (مع الذات ومع العالم). ومن المعروف، في الوقت نفسه، أن تأسيس هذا الفرع من العلوم قد تمَّ منذ قبيل منتصف القرن العشرين، وبالترافق مع وضع الحرب العالمية الثانية لأوزارها، بما شهدته من ويلات، وما نشأ إثرها على صعيد إعادة تنضيد العالم، وفق خريطة دولية، بحدود سياسية ووطنية وقومية.. اعترفت بجماعات، وأنكرت أخرى، واختلقت جماعات، وحاولت تذويب أخرى.. وربما يُسجَّل للباحثة الأمريكية بينديكيت، وكتابها «الإنسان والثقافة»، الذي أصدرته في العام 1943، السبق في هذا المجال، إذ اعتنت فيه بدراسة ما يمكن تسميته (الأنثروبولوجيا الثقافية) على قاعدة التمايزات الثقافية بين الجماعات البشرية، دون أن يمسَّ هذا

أبداً وحدة الوطن الذي تنتمي إليه، أو ينقض الأمة التي تشتملها .. وطيلة النصف الثاني من القرن العشرين، تطور ونما علم الأنثروبولوجيا، باعتباره التأسيس النظري لدراسة خصوصيات المجتمعات، وتفاصيل حياتها وطرائقها في التعبير، رغم أن البعض اختصّ الأمر بالمجتمعات الوارثة لحضارات قديمة وعريقة، والتي عرفت تأخّراً أو انغلاقاً في القرنين التاسع عشر والعشرين، على أدنى تقدير..

وبهذا فإن تطور علم الأنثروبولوجيا كان مترافقاً مع المزيد من اكتشاف الإنسان لذاته، بخصوصياتها، واكتشاف الكثير من الجماعات البشرية، المجهولة، فضلاً عن المزيد من الانفتاح والتواصل بين الجماعات البشرية، التي طالما كانت منغلقة على ذاتها، تتلطّى وراء مخاوفها، فتخشى من الالتهام أو الذوبان، أو من الاحتقار أو الخفض، باعتبار أن كلاً منها يشكّل أقلية من طراز ما، في إطار تجمّع أغلبية من طراز ما، وذلك قبل أن يظهر مفهوم الوطن والمواطنة، رغم أن منها ما استمر بعد ذلك لاعتبارات مختلفة..

إن التطور السريع (والمتسارع) على صعيد وسائل الاتصال والتبادل المعرفي، بالتوازي مع انتشار الأفكار والمبادئ ما فوق الذاتية، وتأسّس مفاهيم الوطن والمواطنة، والتخفّف من الغلو تجاه الذات كما تجاه الآخر، أسّس للتعامل في إطار البوتقة (الوطن) دون إنكار أو تحرّج من الخصوصية، فإذا كان قد مضى وقت كان فيه ثمة ارتياب فيما بين الريفي والمديني، والبدوي والحضري، والأقلية والأغلبية.. فإن انتشار التعليم (بفضل فرض مجانيته وإلزاميته) وتطوّر المعرفة وانفتاحها، ووصول الكهرباء، وتوفّر أجهزة الإذاعة والتلفزيون، وانتشار الكتاب والصحيفة، ومفاهيم الثقافة الشعبية، وتخرّج أجيال جديدة متعلّمة وواعية، قد حطّمت (جميعها) هذه الثنائيات وتجاوزتها، وجعلت من الوطن الإطار الذي يلفّ الجميع؛ بهم يقوم ويتطوّر وينمو، وبه وفي إطاره يعيشون ويرصدون مستقبلاً أكثر بهاء..

في لحظة تاريخية، من هذا الطراز، أصبح يمكن لمثقف ما، أن يعود من أي عاصمة في العالم، حتى أرقاها، بعد أن نال فيها أعلى الشهادات العلمية، ووصل إلى أرقى المراتب؛ (يعود) إلى قريته الصغيرة النائية، وناسه وأهله الأقربين، ويعلن للملأ أنه جاء من ثنايا هؤلاء الناس، ببساطتهم وعفويتهم، وربما بدائيتهم

وسذاجتهم.. ولعلنا لسنا هنا بحاجة لاستذكار الكثير من النوادر والطرائف التي كانت قد صيغت عن ابن الريف إذ وَفَدَ إلى المدينة، أو البدوي بين الحضر، أو (الصعيدي في البندر).. لكن يبدو أن هذا قد بات ينتمي إلى زمان مضى وانقضى، إذ لم يعد ذاك الفرق موجوداً، الآن، بل لعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن الكثير من الأعلام والشخصيات في السياسة والثقافة والاجتماع والفن والأدب والعلوم والكتابة والصحافة.. باتوا يعتدُّون بأصولهم الفقيرة، ومنابتهم القصيّة، القادمة من أعماق الريف، أو البوادي، والصحاري.. بل ويعتبرونها مصدر اعتزاز وفخر، ودليلاً على العصامية، والتميّز، والقدرة البارعة الاستثنائية.. فينتمون إلى الوطن، ويتعالون عن الذات الضيقة، دون أن يتنكروا لها، أو يتحرَّجوا منها.. وعندها كان لا بدَّ أن تظهر البيئة المحلية، بخصوصياتها، وبأشكالها التعبيرية، من رقص وموسيقى وشعر وغناء، ومن طقوس وعادات وتقاليد، في أفراح وأحزان.. في موضوعات الإبداع والفن بمختلف مجالاته، ولعل السينما في المقدمة منها..

السينما التي اتجهت لتصوير البيئة المحلية الخالصة، في عمق وجودها، وفي صدق وبلاغة تعبيراتها، كانت في أحد أوجهها تلبية للولع الكبير، في تعبير بعض المثقفين والمبدعين عن ذواتهم الخاصة، بينما هي في الأصل وُجدت بسبب الإدراك العميق لضرورة دراسة تلك المجتمعات، وتسجيل أحوالها، بل إنها كانت استمراراً وتطويراً لها. ومن الملفت أن عدداً من المخرجين السوريين لم يكن على انتباه إلى موضوع الأنثروبولوجية أو الإثنوغرافية في السينما، قط، أو من حيث الأصل، فكل ما كان يشاغله هو إنجاز فيلمه الذي يدور في مخيلته.. والذي غالباً ما يكون قد استقاه من تفاصيل بيئته البكر، من ذاكرته أو ذاكرة أحد ما، أو ذاكرة المكان ذاته..

ويمكننا على سبيل المثال أن نتأمل في المقتطع التالي، مما كتبه د. صبحي شفيق في كتابه «السينما في مفترق الطريق بين التماثلية والرقمية»: «كانت الدراسات الميدانية للمجتمعات وريثة الحضارات القديمة العريقة تعتمد على التسجيلات لأعضاء هذه الجماعات، وأيضاً لموسيقاها وأغانيها وأعيادها ومختلف طقوسها. كما كانت تعتمد على تدوين الحكايات الشعبية والأساطير والملاحم.. المنهج إذاً هو توثيق ثقافات حيّة كانت تتنقل بوسائل الاتصال الشفهي. لكن بعض

علماء الأنثروبولوجيا فطن إلى قدرة الفوتوغرافيا، ثم إلى أهمية استخدام كاميرا السينما في استخراج وثائق مرئية سمعية لهذا التراث الشفهي، خاصة وأن مع اجتياح المدنية، وأنماط الحضارة الحديثة، نتيجة لهدم مناطق الألواح والبيوت التقليدية ومدّ الطرق المعبدة إلى تلك البقاع ثم تحويلها إلى مناطق سكنية حديثة، بعبارة أخرى، مع التوسّع المدني، تولّد خوفٌ من اندثار بعض مواقع السكان الأصليين في أمريكا الجنوبية وأفريقيا وفي أستراليا، فكانت هناك ضرورة للتسجيل بالكاميرا لما هو موجود منها».

حسناً.. لنستعيد تلك المشاهد التي حفل بها فيلم «رسائل شفهية» 1991، للمخرج عبد اللطيف عبد الحميد، والتي تصوّر سكة القطار الحديدية وهي تشقّ قلب المكان كسهم ناري قاتل.. إن التفجيرات تسبقه، وتخترق كل ما هو جميل ورائع وحميمي في المكان، ويبدو أنه كلما تقدم حاملاً الحضارة المدينية كلما فتك بروح المكان وغير من طبيعة الناس.. يبدأ الفيلم من مشهد يضم الجد والجدة والحفيدة اللاهية بطفولتها الآفلة، مما يجعل الجدة تحاول ردعها عن انكشاف ساقيها، بمجانية طفولية، وسينتهي المشهد بانفجار صاعق، لنعود من بعد ذلك إلى مكان حدثي عذريّ، بامتياز، فلم تكن قد امتدت إليه بعد يد التغيير، يد الحضارة والمدنية، ولكننا سنراها داهمة في ثنايا الفيلم وخلل أحداثه..

من المنطقي القول إن أولئك الرجال القادمين من خارج المكان، حاملين قنابلهم، وعبواتهم المتفجّرة، إنما كان كل ما يدور في خلدهم، وفي ملء قناعاتهم، وكامل مهمتهم، أنهم يحملون الحضارة والمدينية، للبيئة البكر، ويؤسّسون من ثم للتطوير والتنمية والتقدم، وهو أمر يمكن أن يُفهم، حتى لو لم يمنحهم الفيلم كثيراً فرصة الدفاع عن وجهة نظرهم. لكن الفيلم أتى كما ينبغي في طراز هذا النسق من السينما التي تريد التعبير عن الحنين لأيام مضت بنقائها، وللبيئة التي كانت رائعة بذاكرتها، فوضعنا فيها متأملين بدهشة، وهو ربما ما جعلنا لا ننتبه إلى القسوة والبدائية في الحياة، بمقدار ما نلمس حرارة الحب، وطيبة الناس، وتدفق اللغة، وعفوية الحياة.. كل هذا مما يجعل من فيلم «رسائل شفهية» التعبير الإبداعي القوي الذي يختصر في تفاصيله الكثير من التنظيرات التي ندرك أن

المخرج عبد اللطيف عبد الحميد لا يتعب نفسه في مطاردتها أو تمثّلها.. بل ينطلق من ذاته ورؤيته وأحاسيسه ومشاعره.. من ذاكرته الطازجة بشكل يُحسد عليه..

سينما عبد اللطيف عبد الحميد، في رؤية من هذا الطراز، تكثّف خلاصة الحديث عن علم الأنثروبولوجيا، كمفاهيم نظرية، والسينما الإثنوغرافية، كميدان تطبيقي وتجريبي، حتى لو أنها لم تقتد بها أو تأتِ نتاجها، فهي من جهة أولى وأساسية سينما تناولت مجتمعاً، معيناً، محدداً، في بيئته التاريخية الأولى والبكر، في تواصل وجوده واستمراره، واحتفاظه زمناً بخصوصياته، وشتّى أشكال التعبيرات الحياتية اليومية، بما فيها من أدوات عيش وعمل، وطريقة حياة وسكن وتواصل، ومن طرق لباس وأزياء، وأشكال التعبير عن الفرح والحزن، الموت والولادة، الحضور والغياب، وتتالي فصول السنة، وما تتركه الطبيعة من أثر فاعل ومتفاعل مع الإنسان في إطار بيئته.. وأشكال التعبيرات ما فوق اليومية، من تكوّن بلاغي، بدءاً من اللهجة ذاتها بنبراتها النابعة من وجدان وأحاسيس الناس، التي تولّدت من تاريخ نفسي اجتماعي عميق الجذور، وما صيغ عبرها من تعبيرات إبداعية من موسيقى وأغان وشعر وموسيقى ورقص وطقوس..

كما أنها من جهة أخرى سينما متوافقة شكلياً مع ما تذهب إليه مضمونياً، إذ لا يحاول المخرج عبد اللطيف عبد الحميد أبداً اعتماد أساليب الحذلقة أو الزركشة في التشكيل الفني والبناء السردي، حتى بدا إن سينماه تنتمي بقوة إلى طراز السهل الممتنع، السينما ذات الكلفة الإنتاجية المحدودة، وذات الألق والبهاء الذي تشعر تماماً أنها تنتمي إليك. إنها سينما منك بمقدار ما تتوجه إليك. ولا ضير من الاعتراف أنك تشعر للحظة أنك تستطيع صناعة مثلها، مع أن هذا الأمر عصيّ تماماً.. ولعل هذا من سمات الأعمال الناجحة، وهو أيضاً من سمات الأعمال التي تنطلق من الناس، من وجودهم وحضورهم، من مشاعرهم وأحاسيسهم ووجدانهم، وتتمثل مطامحهم وأحلامهم..

ولعل المخرج أسامة محمد تقدم خطوة أخرى، في إطار هذه السينما، إذ انهمك في الجانب الذي تغافل عنه المخرج عبد اللطيف عبد الحميد، وهو الجانب العقيدي، الذي رأيناه طاغياً في فيلمه الثاني «صندوق الدنيا» 2002.. طبعاً دون أن

يترك ما شاغل زميله من رصد التحولات التي طالت ذلك المجتمع، وتلك البيئة، وإن كان لكل منهما طريقته وخصوصيته.. وإنه لأمر ملفت جداً أن كلاً منهما عمل في السينما والبيئة ذاتها، بل وعملا معاً في فيلم «نجوم النهار» 1988.. وربما هما قادمان من الذاكرة ذاتها، ومع ذلك فقد استطاع كل منهما أن يكون له هويته وصوته وطريقته الإبداعية، دون أن نحتاج كثيراً (أو أبداً) للمقارنة أو المفاضلة بينهما، إذ أن تجربتيهما جاءتا واستمرتا على نحو مما يغني ويثري السينما السورية.. ويمنحها شكلاً من أشكال بهائها..

ومن جهته انتمى المخرج رياض شيّا في فيلمه «اللجاة» 1995، إلى النسق ذاته، حتى لو لم يرد، ففي فيلمه هذا من الصعب الاقتناع أن الحكاية البسيطة والسهلة والمعروفة والمكررة، هي التي استحقت لوحدها أن ينجز فيلماً اتكاء عليها، بل إننا إذا ما فعلنا ذلك فسوف نجرّد الفيلم من الكثير من مبرراته. ترى ما الجديد في حكاية تدور حول فتاة تحب شاباً ومن ثم تقوم بالهرب معه (خطيفة) ويزمع أهلها على قتلها لأنها مسّت بقيم الشرف، واخترقت نواميس العادات والتقاليد والأعراف، المتوارثة أباً عن جد، فتضيق الأرض عليهما، إذ ذاك، بما رَحُبت، وكان لا بد من تنفيذ الحكم القصاص؟..

يمكننا، للإنصاف (كما نعتقد)، القول إن المخرج رياض شيّا كان مشغولاً برؤية سينمائية خاصة، ومهجوساً بحلول إبداعية، تريد بالفيلم أن يخرج من دائرة المعتاد، وأن تُخرج الصورة عن مجرد كونها شارحاً لما يقال من كلام، ومتلصصة على الشخصيات، وأن يخرج بالفيلم إثر ذلك من أن يكون تسجيلاً لحوارات تتدفّق على ألسنة ممثلين يتحركون أمام الكاميرا. لعل شيّا أراد أن تكون الكاميرا عيناً ترصد وتتحسّس وتتفهّم، كما أراد من الصورة أن تكون معبرة ناطقة، تتلمّس التعبيرات فتلتقطها وتطلقها، باللون والتكوين والتجسيد، بالنور والظل، الإضاءة والعتمة.. كلّ ذلك مما جعل الفيلم قطعة فنية بصرية كثيفة وقوية، عميقة التماسك إلى حد الصلابة، من جهة، وهو أيضاً ما جعلنا، من جهة أخرى، نرى أن الفيلم يبدو كأنه امتحان للمشاهد الذي اعتاد أن يرى الصيغ التقليدية للبناء الفيلمي، بل لعله لا يرى غيرها..

المخرج رياض شيا وكاتب القصة (ممدوح عزام) ينتميان إلى بيئة شديدة الخصوصية؛ ثمة مجتمع محدَّد الملامح بتمايزاته الاجتماعية والثقافية والمعتقدية، كما بتاريخه النفسي، باتصاله واستمراره ووجوده، وتعبيراته الذاتية، الخاصة بمختلف أشكالها وأنماطها.. كما أنه مجتمع يعيش في خصوصية مكانية، كان من الطبيعي أن تترك بصماتها على التكوين النفسي والتعبيري للناس، بمختلف تموضعاتهم الاجتماعية والمهنية والعمرية.. وهذه التفاصيل كان لا بدّ لها أن تتسرّب إلى ثنايا الفيلم وشخصياته وأحداثه وردود الأفعال والمصائر والنهايات التي ينتهي إليها.. كما كان لا بدّ أن تترك آثارها على كل تلك التفاصيل، ففي البيئات المنغلقة ترتفع وتيرة ما هو خاص وأثره وقدرته على الفعل، ومن هنا وجدنا أن الحكاية إنما تحرَّكت اتكاء على هذه الخصوصية، ولا نغالي إذا قلنا إنه لو نقلنا تلك الحكاية من بيئتها هذه إلى غيرها لغدت نافلة وغير ذات معنى[63]..

وما بين فيلمي «شيء ما يحترق» 1993، و«الطحين الأسود» 2001، بدا أن المخرج غسان شميط ينغمس أكثر في الخصوصية، حيث أن فيلمه الأول «شيء ما يحترق» بدا عائماً وسابحاً في تنويعات مجتمعية، متعددة، لا تكاد تبين خصوصياتها على الرغم من كل ما كانت تنبئ به شخصية (أبو رمزي) أو ما ظهر من دلالات أخرى تتفق مع ذلك، بينما نجده في فيلمه الثاني «الطحين الأسود» أكثر وضوحاً، وأعمق تعبيراً عن خصوصية، تضع الفيلم في سياق السينما الإثنوغرافية، فهنا نحن أمام إعلان صريح بخصوصية البيئة التي يدور فيها الفيلم. الناس بأشكالهم وأزيائهم وسكناهم، وطرائقهم في التعبير، الإيمانيات العميقة بايحائياتها الدالّة، المكان بنبرته الواضحة، وعدد من الشخصيات التي أحسنت اللهجة..

لكن المشكلة أن المخرج غسان شميط يأتي في فيلميه من رؤية غائمة غير متبلورة وناضجة، أو لعلها تبدأ متبلورة ناضجة، ثم تتيه على الطريق إلى إنجاز الفيلم. في فيلمه الأول بدأ مع القاص وليد معماري، ثم افترق عنه محفوفاً بشجار تناولته الصحافة السورية، وانتهى إلى فيلم «شيء ما يحترق».. أما في فيلمه الثاني فقد بدأ مع القاص حسن حميد، ثم افترق عنه بتصالح ودون أدنى ضجّة، ليتحول الفيلم من «زهر الرمان» إلى «الطحين الأسود».. ومن المنطقي أن نتخيَّل حجم

المسافة بين ما يتم البدء به، وما يتمّ الانتهاء إليه، وهو ما يترك ظلال الارتباك في بناء الفيلم وأحداثه وشخصياته، وإخلاص الانتماء لكل منهما.. الفيلمان ينوسان (بتفاوت واضح) بين الخصوصية المحلية والمقولات الوطنية والرؤية القومية..

حقيقةً لا يمكننا تجاهل أن بعض المخرجين السوريين، قد عمدوا من قبل إلى تناول البيئات المحلية الخاصة في بعض أعمالهم، ولكن تلك المحاولات، على الرغم من أهمية القليل منها، جاءت مبتورة، أو ناقصة الروح، على تميزها.. فنذكر أن المخرج نبيل المالح قدَّم فيلمه «الفهد» في وقت مبكر جداً من عمر السينما السورية، التي بدأت بإنتاجها المؤسسة العامة للسينما.. ولكنه في فيلمه هذا المنتج عام 1972، والذي يدور في الريف الساحلي في سوريا، في بداية الأربعينات من القرن العشرين، حاول إلى حدٍّ كبير تجاوز إشكالية الغوص في الخصوصية المحلية للجماعة البشرية، تلك، فهو وإن بيَّن طريقة السكن، وطبيعة العيش، وشكل الزيّ الذي يلبسونه، وقام بالتصوير في الأماكن الطبيعية بعيداً عن الديكورات، إلا أنه باستخدامه للهجة العامة (شبه الشامية) أفقد البيئة وناسها جزءاً من سماتها وخصوصياتها..

فالمخرج نبيل المالح حاول إلى حد ما أن يجعل شخصياته تنطق ببعض النبرات الخاصة بتلك البيئة، وتستخدم بعض مصطلحاتها، لكنه لم يتمكَّن من جعلها تنطق ذاتها، ففي حين نسمع لفظة (الوقَّاف) وندرك من هو في واقع تلك البيئة، وفي حين تلهج الزوجة ناطقة اسم زوجها (بو علي) إلا أنها كثيراً ما تستخدم اللهجة (المشوَّهة) وكذلك ستفعل سائر شخصيات الفيلم.. وسنتساءل: ترى ألم يضيّع الفيلم جانباً مهماً منه إذ تجاوز عن خصوصية أولئك الناس، وجعلهم ينطقون بغير لهجتهم، وعمَّم تفاصيلهم، فلا نتلمس تلك الخصوصيات الجميلة لديهم، فنشاهد فيلماً شامياً مصوراً في جرود صافيتا وبانياس والقرى المتناثرة هنالك..

على الرغم من النزعة الوطنية القومية العالية للفيلم، ومقولته الهامة، المنذرة بأن أيَّ حلٍّ فرديٍّ سيؤدي إلى الهلاك، تماماً كنهاية (أبو علي شاهين) البطل الفرد، والثائر المتمرِّد بعفوية (أو اعتباطية) والذي انتهى إلى حبل المشنقة، ولم يؤسِّس (بل

لم يكن يريد) لثورة جماعية عامة، تأخذ إطارها الشعبي، أو عمقها الجماهيري، أن تقوم، إذ لم يكن ذلك في متناول وعيه.. أقول على الرغم من كل ذلك، فقد أفلت الفيلم من بين يديه فرصة أن يغوص في عمق أولئك الناس الذي صنعوا بتمرداتهم وثوراتهم، يوم الجلاء والاستقلال عن الانتداب الفرنسي ذات يوم، ونراهم اليوم (كما في الفيلم) يقفون ضد قوى الاستغلال الرجعية من إقطاع وأعوانه، وسيكون لهم الدور الكبير في التحولات القادمة التي سيشهدها البلد..

وتدور أحداث أفلام سورية أخرى في بيئات محلية لها خصوصيتها، كما في (الرجل لفيصل الياسري 1970، اليازرلي لقيس الزبيدي 1974، المطلوب رجل واحد لجورج نصر 1974، بقايا صور 1979..) وأفلام أخرى مثل (السكين لخالد حماده 1971، المخدوعون لتوفيق صالح 1972، ثلاثية العار لبشير صافية، وديع يوسف، بلال صابوني 1974، الأبطال يولدون مرتين لصلاح دهني 1976) التي تتناول الفلسطينيين وقضيتهم، ووقائع من حياتهم وبيئاتهم المفترضة، أو غيرها من أفلام يُفترض بها أنها تدور في حواشي المدن، أو في بيئات ملتبسة الهوية، من طراز السكن العشوائي، على هوامش أو حوافي المدن الكبيرة، أو الاختلاط بين الأرياف والمدن والضواحي التي نشأت حولها، أو في المزارع القريبة منها كما في أفلام من طراز (السيد التقدمي لنبيل المالح 1974، الاتجاه المعاكس لمروان حداد 1975، الأحمر والأبيض والأسود لبشير صافية 1976، التقرير لهيثم حقي 1977، القلعة الخامسة لبلال صابوني 1978، حبيبتي يا حب التوت لمروان حداد 1978..)..

وربما ليس من المغالاة القول إنها أفلتت، كل بطريقته، فرصة التأمل في الذات وتقديمها بصورة تغني الهوية الوطنية، تلك المهمة التي لا بد للسينما أن تقوم بها، أي بتعزيز الهوية الوطنية وبلورتها وإبرازها بحوامل جمالية ومعادلات فنية ترتقي بها إلى مستوى الإبداع الذي صنعه الأجداد عندما استطاعوا حماية الهوية الوطنية رغم كل محاولات النيل منها..

البيئة.. المكان..

في السينما السورية

يتوجه الإبداع الجاد والملتزم، في غالب الأحيان إلى واقع محدد، ذي خصوصية تاريخية وجغرافية، وسمات محددة خاصة به، ويعيد من خلال هذه السمات، صياغة الأحداث والشخصيات، وفي ثناياها تتحرك هذه الشخصيات وتتفاعل الأحداث، وإذا كان بعض المبدعين قد عمدوا إلى الهروب من هذا التحديد وهذه الخصوصية، لأسباب رقابية، وتحاشياً لإثارة غضب السلطات والطبقات أو النظم المتحكمة، فإن المبدع في نتاج السينما السورية لم يجد من مبرر لذلك، فهو قد امتلك الجرأة والرؤية الواضحة، دفعته للإقدام على تناول الموضوعات المختلفة في رحم واقعها المكاني، الجغرافي، البيئي..

وفي سياقها التاريخي الموضوعي، لذلك كان من المثير أننا سنلامس حرارة ونبض الأمكنة، وستنشغل العين السينمائية بتصوير مفردات هذا المكان بمسحة جمالية أخاذة، تبين حقيقة جمال مختلف مناطق البلد، رغم أنه من نافل القول، بعدم تواجد قصدية الرؤية السياحية لهذا الموضوع، فالمكان هو أحد أبطال السينما السورية، يحب ويكره، يحنو ويقسو، يتسع ويضيق، كل ذلك وفق أحوال الناس والشخصيات، الروحية والنفسية.

المكان هو شريك الناس وهو أحدهم يفعلون فيه، ويفعل فيهم، وعلاقات هذا وذاك علاقات متشابكة. وفي غالبية الأفلام التي قدمتها السينما السورية ثمة حضور خاص للمكان/البيئة، باعتباره الوعاء والإطار الذي تدور في فلكه الأحداث والشخصيات، فعندما يحتدم الصدام، بين الفلاحين والإقطاع، لا بدَّ أن يكون ذلك في الريف، في القرى، التي يسكنها الفلاحون، بخصوصيات هذا الريف، سواء لناحية شكل المساكن، وطريقة بنائها وتوزعها، واللباس والجرود والتي يلجأ إليها

المتمرد (أبو علي). يقدم فيلم «الفهد» هذه الأمكنة ببؤسها، دونما افتعال، أمكنة حقيقية ووسط ناس حقيقيين، بكل تفاصيل حياتهم، وباتساع الجرود، وهي تضيق عندما يطبق على خناق (أبو علي) المتوحد بعدما انصرف عنه الأصدقاء والأقرباء، بقسوتها وهو يرتجف برداً.

في هذا الفيلم تقدم الكاميرا بالأبيض والأسود صورة عن الريف الساحلي الذي يعيش ضنك وعنت الأيام السوداء التي ناخت على كاهله، فتبدو البيوت الحجرية المتراكبة والجبال المتناهضة حاجبة الأفق عنه، وتوازى ذلك مع الوجوه المتغضنة والحواجب الكثة واللهاث المر وراء لقمة العيش، ولم يكن بلا دلالة أن لا نرى فتوة حقيقية إلا في ملامح البطل (أبو علي الفهد) ولم يحاول الفيلم أن يقنعنا ولو للحظة برجولة أو بطولة سواه من الشخصيات، حتى (ضرغام)، الذي أوقع جرحاً عميقاً في كتف الفهد، أظهره الفيلم لئيماً، وربما غبياً جاهلاً، أكثر مما أظهره قوياً كما هي حال (أبو علي الفهد).

هذا الريف يعاود الظهور في «بقايا صور» للمخرج ذاته، بتفاصيل حياتية يومية، من زراعة وحصاد ومحاولات الحياة بأي شكل، وبأي سبيل، كموضع البيوت المفتوحة على بعضها البعض، والتي تتراكب بحكم الطبيعة الجبلية لهذا الريف، وطقوس العمل الريفي اليومي، فهذا الريف، الذي تتنوع الأمكنة فيه بين قرية وأخرى، وبين حقل وسهل، تنبسط فيه وعلى امتداده قوى الاستغلال والقهر، وتضيق روح البطل في ثناياه.

إنه وبانتقاله مع زوجته وأطفاله، من هنا إلى هناك، من قرية إلى أخرى، يبدو كما الحبيس بين قضبان سجن يطبق على خناقه، فنراه ينفث الآه تلو الآه.. في ذات الوقت تنهمك الكاميرا بتصوير طقوس من نوع تحضير أوراق التبغ وشكّلها في سلاسل، كما هي العادة في واقع زراعة التبغ، إضافة إلى مشاهد متعددة في حصد ثمار (دودة القز) وهي زراعة، إن صح التعبير، في ذاك الموقع من الريف السوري. هنا تصدق الكاميرا والمخرج القول والرؤيا، واقع الفلاحين الذين يعيشون ويعتاشون في هذه البقعة من الريف، وتقدم تفاصيل جميلة من حياتهم البسيطة والصعبة بآن.

وبين الريف والمدينة ينوس بطل فيلم «حبيبتي يا حب التوت» لمروان حداد، وفي حركته هذه ينحاز الفيلم إلى الريف الجميل، الودود الطيب، النقي، بناسه وأهله، بمزروعاته وثماره وأشجاره وزهوره بالمياه العذبة، وانفتاحه على المدى الواسع الأزرق الشفاف، في حين تضيق المدينة وتمتلئ بالفساد والمغريات؛ المدينة التي تراود البطل عن نفسه وتسقطه في قبضة الشهوات والرغبات. لقد كان البطل نظيفاً وهو في منبته الأصلي، في بيئته التي أنجبته، وتلوث وضاع عندما سلخ جلده وذهب وراء أوهام المدينة الضيقة القاسية، التي لا ترحم. في معادلة واضحة يتبناها المثقفون الريفيون وهم يوجهون سهام نقدهم للمدينة..

هذه المدينة التي يبرزها «المصيدة» لوديع يوسف، و«حادثة النصف متر» لسمير ذكرى، بثنائية الأحياء الشعبية الفقيرة، والمناطق الغنية، وفي الرحلة ما بين هاتين المنطقتين، ثمة تشابه للرحلة ما بين الريف والمدينة، ففي الأحياء الشعبية الفقيرة، كثير من الفقر والحرمان، التشوهات التي ألحقها واقع القهر والعذاب على ناس هذه الأحياء وبيوتها وأزقتها، ولكن الخروج منها، خصوصاً الخروج الفردي غير الواعي والمدروس، والحذر سيلقي يصاحبه في قبضة السقوط المريع، هذا الذي لامسناه في «المصيدة».

في حين انهمك «حادثة النصف متر» بتقديم معاناة ابن أحد هذه الأحياء، الموظف الصغير وإشارات ذات دلالة إلى بيته وبيوت الأحياء الشعبية وساكنيها ومواقفهم. كذلك فعل نبيل المالح في «الكومبارس» عندما اهتم برصد العلاقة بين سالم وحبيبته، القادمين من الأحياء الشعبية واللذان يتمتعان بكل صفات أبناء هذه الأحياء، من فقر وحرمان وطيبة وتسامح.

أخذت المدينة الداخلية قسطاً من اهتمامات السينما السورية عبر أفلامها: كما في «قتل عن طريق التسلسل» لمحمد شاهين و«حب للحياة» لبشير صافية أو المدينة الساحلية، اللاذقية مثلاً في «الشمس في يوم غائم» لمحمد شاهين، ومدينة «صعود المطر» لعبد اللطيف عبد الحميد، ولقد لعبت هذه الأفلام على تنويعات ناس المدينة وأهلها بين الأحياء الشعبية والأحياء الراقية، وسكنى الطوابق المتراكبة الضيقة فالقمع والحرمان والقهر عند الفقراء، الفساد والرشوة والمحسوبية عند

الأغنياء، عوالم متناقضة تماماً تضمها المدينة الواحدة، بل الحي الواحد، وربما البناء الواحد، بطبقاته المتعددة.

ولكن مدينة أخرى كحماة مثلاً ستأخذ حظوتها من الحب والترحيب والرصد في «الطحالب» لريمون بطرس الذي يتأمل بعين سينمائية ساحرة نواعير هذه المدينة ونهرها العاصي وأزقتها وأحيائها وبيوتها العربية الواسعة الظليلة. حب كبير للمكان، وتحسر مؤلم جداً عما آلت إليه حال البشر، من قسوة ولا تراحم، من شغف بالضياع، وهدر ما هو جميل ونبيل، وتبقى النواعير الشاهد الأبدي على جمالية المكان وجمالية الإنسان الذي ابتدعها ذات وقت مضى، خاصة ونحن نشهد على إيقاعها وصريرها، وربما أنينها، القتل والظلم والعنف المتواري وراء النظرات وارتعاشات اليد..

وسيعود ريمون بطرس في فيلمه الثاني «الترحال» إلى مدينته الأثيرة حماة، ولكنها هنا مدينة الوحدة الوطنية بحيث يصعب عليك التمييز بين الأسرة المسلمة والأسرة المسيحية، والمدينة ذات الانشغال بالقضايا السياسية والقومية، بالأحزاب والنقابات، المدينة التي ترسل أبناءها متطوعين للدفاع عن القضايا القومية في مواجهة الأعداء الصهاينة، وستدفع ثمن الخسارات والنكبات والانقلابات العسكرية.. وستقوم باستقبال الآلاف من اللاجئين الفلسطينيين. إنها المدينة التي تنزف نحاتي الحجر، أولئك الذين يبنون الوطن بمادة تستعصي على نيل الأيام منها..

يقدم فيلم «الليل» لمحمد ملص مدينة القنيطرة بحب كبير، وذاكرة فياضة، المدينة الملأى بالناس الطيبين كما بالملوثين بالطمع والجشع، بالأمكنة الودودة، والمليئة بقوافل المتطوعين الذاهبين إلى فلسطين، ستكون الإطار الذهبي لذاكرة الإنسان وذاكرة المكان وذاكرة الحدث. هذا الذي يأتي استمراراً لنظرة محمد ملص في فيلم «أحلام المدينة» عندما يتوغل في أحياء دمشق القديمة وحاراتها الشعبية، سواء في الأزقة بين البيوت أو على السطوح، وليشهد على براعة العين السينمائية التي تأخذ تشكيلاتها طعماً حلواً حيناً، مر المذاق حيناً آخر، اتكاء على فرحنا وحزننا، انتصارنا أو هزيمتنا في ثنايا أحداث هذا الفيلم..

هذه المفارقة وهذا التناقض سنراه في حضور البحر في السينما السورية، ففي الوقت الذي يشكل البحر منبعاً لطعام ورزق البحار (صالح حزوم) في «آه يا بحر» فهو لا يلبث أن يطويه ويبتلعه، ويبدي قسوة جبارة، وهو يترصد أبطاله وفي يديه منجل الموت، يحصد به أعمارهم.

هذا البحر هو ذاته، ذو الامتداد الفسيح اللا متناهي، العالم الذي يمتد في أغوار الغموض، والذي يتربص برواده. وسيعيش أبطال «اليازرلي» لقيس الزبيدي على حافته، وعلى صدى إيقاعه، وحضوره المتين، الفاعل ولكن من خفاء، ومن وراء، إنهم ينقلون الأكياس ويحملونها، ويجلسون على شطه ويذهبون أبصارهم تمسح شعره المتموج باستمرار وبأبدية، فيما تتكرر الأجيال والمعاناة والألم والقهر، ويبقى صوته يتردد في الآفاق والآذان.

أما القادم من الريف إلى المدينة في «القلعة الخامسة» لبلال صابوني، فإن المجال لا يتيح لنا أن نرى من تفصيلات الريف، سوى الحافلة المتهالكة، وركابها وأمتعتهم البسيطة بساطة الأحلام التي تراود ابن الريف، ومحدوديتها.. هي بمساحة أقرب إلى السذاجة، حيث توهَّم في لقطة واحدة أن المتعة والفرح والانبساط ينتظره في المدينة التي ستفتح حضنها له، وتهبه كل الملذات التي يتحرَّق شوقاً إليها. ولكن المدينة خيبت آماله، فزج وراء القضبان في سجن، لن يسمح لنا أيضاً برؤية مفردات المدينة المكان، إذ ينهمك الفيلم برصد سيرورة البطل في هذا المكان المحدود، السجن.

في حين أن الانتقال من الريف إلى المدينة يأتي في فيلم «نجوم النهار» لأسامة محمد، في سياق تداعي الأسرة وانخلاعها عن واقعها وعن طبيعة تكوُّنها، وتمضي في طريق التفكك، الذي هو نتاج الاستهلاكية التي عششت في المدينة، وامتد وباؤها إلى الريف، بشكل أو بآخر. ينطلق «نجوم النهار» من مشاهد وتفصيلات رائعة للريف الجميل والهادئ، ويختار لقطاته بعناية فريدة، ليقدم صورة مبهرة عن البيئة المحددة التي اختارها، ريف اللاذقية، وفي هذا المكان ستدور أحداث كثيرة، فمنه وإليه سيذهبون ويعودون، وفي حراك الشخصيات سنلاحظ الفرق الهائل بين الريف الهادئ والجميل، والمدن الصاخبة المزدحمة. يجد

الإنسان نفسه في الريف ويتذوق حلاوته، ويلفُّه صخب السيارات وضجيجها والدخان الكثيف، وفي نبضات سينمائية رائعة يستطيع أسامة محمد أن يبين هذا البون الشاسع وينحاز للريف بهدوئه وجماله، ضد المدينة الصاخبة. لكن هذا الانحياز لا يأتي مجانياً، أو إيديولوجياً، بل يأخذ صيغة الموقف النقدي تجاه التحولات غير الطبيعية التي تدهم الريف بتسرّب المدينة إليه، أو تسرّبه هو إليها.. عائلة غازي تشهد انهياراتها في الوقت ذاته الذي تتوهم فيه أنها تحقق إنجازاتها، فالمدينة قادرة على تضييعهم في ضبابها..

الريف تداهمه المدينة، بأحد القطارات العاتية التي ستخترق سكينة المكان وهدوءه، وتفتت وحدته من خلال «رسائل شفهية» لعبد اللطيف عبد الحميد. الريف الرائع، الهادئ، الجميل، ستزعزع أركانه، مادياً، هجمة القطار، كما تزعزع روحه، وتذهب بصفائه ونقائه. هنا حضور المدينة المفسد لحياة الريف، الذي ينظر إليه الفيلم بالحنين الجارف لتلك البيئة البكر. ويحضر الريف بلطافته وجماله حيناً، وبقساوته الطبيعية في حين آخر، من خلال «ليالي ابن آوى»، ففي لحظات سنرى الريف بجباله وحقوله وجروده، وفي لحظات أخرى ستقدم لنا عواء ابن آوى، والأمطار والرعود والبروق، العاصفة، وما بين هذا الظهور وذاك تكتمل صورة الريف في هذا الفيلم، كما هو في الواقع.

ويبدو أن ثنائية الريف والمدينة، بمميزات وقيم كل منهما، تشاغل سينما المخرج عبد اللطيف عبد الحميد وأسامة محمد، بشكل واضح، مع احتفاظ كل منهما بطريقته الخاصة. أسامة محمد ينتصر لذاكرته المتكونة في الريف في الوقت الذي لا يضعه على التضاد مع المدينة. إنه يفتح الأمداء ويبني التشكيلات البصرية في بهائها في الريف، بينما لا نرى من المدينة سوى الألوان القاتمة، والأجواء الكالحة، الفراغ والبرودة والرطوبة.. شخصيات القسوة التي تلوثت بالسلطة، والعزلة في الفقر والوحدة لمن لم يستطع التدرّج على ذلك السلم الذي ينتهي إلى الهباء..

ولكن عبد اللطيف عبد الحميد ينغمس في هذه الثنائية بشكل واضح، ففي «ليالي ابن آوى» إشارات ذات معنى، فالانتقال من الريف إلى المدينة كان انتقالاً من

الاتساع والانفتاح على الآفاق الواسعة، إلى الحارات والبيوت الضيقة والأزقة الجافة، وكانت المدينة مصيدة الابن الذي وفد إليها للدراسة فانتهى سائق مدحلة، تمتلئ غرفته بالفوضى والبعثرة، القاذورات والغيارات الداخلية.. أما في «رسائل شفهية» فقد شهدنا قدوماً مدمراً من قبل المدينة بحضارتها التي لا تأبه أبداً إلا باختصار الزمان والمكان، إلى رأس دبوس ونقرة مفتاح كومبيوتر، ومكننة كل شيء.. ولعل هذا ما دفع المخرج عبد اللطيف عبد الحميد للذهاب في فيلميه التاليين (صعود المطر، نسيم الروح) إلى المدينة، ليقصفها تارة بالبطيخ، وليقوم في تارة أخرى بمنحها الكثير من أخلاق الريف، ويعيد للرومانسية شفافية الحضور.

في «صعود المطر» مداوة للواقع بالمتخيل والمشتهى، فالكاتب (صباح) يقبع بين حجري رحى يطحنانه بقسوة. واقعه الذي يعيشه بالفقر وقلة الحيلة، ما بين زوجة ذهبت وأخرى وجودها نافل، وما بين حلم لا يستطيع القبض عليه وانكسار يبلله كل لحظة. مدينة صلدة لا ترحم ويليق بها ما هو أسوأ من القصف بالبطيخ. فيها يقتل عاشقان لطيفان يرقصان تحت المطر في طقس عشق رائع، ولكن المدينة لا ترقص، ولا تمشي في الجنازات، لا تتبادل التحيات الودودة. كأنما كل شيء فيها يغدو فعلاً ميكانيكياً متخارجاً مع الروح الإنسانية والإلفة الاجتماعية. إنهم يتزاورون بالمواعيد المسبقة، ويتبادلون التهاني والتعازي بالبرقيات أو عبر أسلاك الهاتف..

يستعير الكاتب طعامه ودخانه من الجيران فلا بد حينذاك من دفنه بكل ما يمكن من خضار وفواكه وثمار، ولا بد أن تملأ الجارة المحبة المكان بكل مفردات الطعام.. ولا بد أن ينتقل الكاتب نفسه إلى طقس الرقص الرائع تحت المطر. المطر الذي لا تعرفه المدينة، بل لعلها لا تحبه. هكذا نجد أن المخرج قام بتسريب أشياء عدة من ريفه إلى المدينة، وهي تتلو فضيحتها في فيلمه، ولكنه سيذهب إلى شأن أكثر انتباهاً في فيلمه «نسيم الروح» فهنا سيغمس المخرج المدينة في ثوب من الثلج، ويعيد غسلها وإنتاجها مليئة بالمحبة والإلفة.. بغتة أصبح أبناء المدينة يتشاركون صحون الطعام التي تتنقل من بيت إلى آخر، تماماً كما في الريف. سيملأ المكان أزهاراً ووروداً، ونسائم طالعة من عمق الروح، بدل عوادم السيارات، وضجيج المكيفات التي تلهب الدنيا..

الصحراء تنويع آخر من تنويعات المكان، البيئة، في السينما السورية التي تظهر بقسوتها الفظيعة في «المخدوعون» لتوفيق صالح، وتفعل فعلها في مسيرة الأبطال، وهم في رحلتهم، عبر هذا المكان من بلد إلى بلد أنها السبب المباشر والقريب في موت الرجال الثلاثة، خنقاً واحتراقاً في الصهريج، بسبب حممها اللاهبة وقيظها الحارق والخانق. كذلك الأمر في فيلم «السكين» لخالد حماده، الذي يعتبره الناقد محمد الأحمد «من أهم أفلام السينما السورية»[64]، حيث يدور القسط الكبير من أحداثه في الصحراء التي يخوض حامد في عبابها هارباً من واقعه في غزة، لعله يجد المأوى عند أمه اللاجئة في الأردن.

في «صهيل الجهات»، على الرغم من محاولات ماهر كدو في تقديم الصورة السينمائية الشاعرية التي تحتفي بحضور هذا المكان، بكل مفرداته وتنوعاته، سنرى بحثاً رؤيوياً واضحاً في هذا الفيلم الذي يتابع مسيرة بحث بطلته عن قاتلي والديها ومغتصبيها، وسينهمك المخرج ماهر كدو بعين كاميرته في استجلاء أمكنة بكر، جديدة، في السينما السورية، فهناك جولات في مناطق قفر في الصحراء المتاخمة لمنطقة الجزيرة السورية، وطقوس عمل جديدة في السبخات (بحيرات الملح)، واستكشاف جديد لبيئات مختلفة في سورية، وضمن رؤية خاصة للسهول والصحارى والجبال والجرود، والوديان، وشواطئ البحار، وحافات المدن والأنهار.. أنها أعضاء في الجسد الذي فتك به الاغتصاب، منذ اللحظة الأولى للفيلم.

ورغم قسوة المكان في «اللجاة» لرياض شيا ثمة حنين ينبض به هذا المكان بصخوره وحجارته وثمة شغف من العين السينمائية بنقل أحاسيس هذا المكان وتنفسه، وتواصله مع أحاسيس الذات ومشاعرهم، قسوة حيناً، وحباً في أحيان أخرى. يعتمد المخرج رياض شيا في فيلمه هذا على «اللقطات الثابتة التي تمثل تحليلاً لشخصيات مرهفة عبر رسم لتفاصيل المكان مهما صغرت أو كبرت في بعدها الدرامي الذي يركز على تقديم علاقات متشابكة، يولدها توق روحي متفجر للتحرر تحكمه ظروف اجتماعية قاهرة تزيده تفجراً..

وسوف نلحظ انعكاس رؤية المخرج للأشياء في محيط اهتماماته الفنية، وكذلك التعبير عن رؤاه وتصويره حالات الحياة، الموت، الحب والأشياء الأخرى في

محيط العمل السينمائي ككل معتمداً التجريب ومتوصلاً إلى عمل انقسم حوله النقاد: فريق يعتبره تحفة على صعيد الشكل وتوظيف الخط الدرامي ضمن سياق منضبط من الصور البصرية الموحية، وفريق آخر مستاء ورافض لأسلوبية ذاتية مملة لا يجوز تبنيها أثناء تنفيذ عمل سينمائي من المفترض أن يكون محملاً بعوامل إضافية أخرى»[65].

لقد لعبت العين السينمائية من خلال تجوالها في المكان، على استكشافات جديدة، ذات ألق حاد فهي قد أوغلت في بنية هذا المكان بناسه وعاداته وطقوسه وتقاليده، فضلاً عن الحجر والشجر، فللحرارة وهجها، كما للبرودة حدتها، وللانفتاح والاتساع مداه، وللضيق قبضته الخانقة.. وعمل أكثر من مخرج على إعطاء الكاميرا دورها في نقل هذا الإحساس وهذه النبضات دونما ارتجال أو فذلكة، فأخذ المكان سياق فعله إيجاباً أو سلباً، ومارس دوره دفعاً نحو الأمام أو انتكاساً نحو الوراء، فكان المكان بطلاً فاعلاً منفعلاً، وكانت الكاميرا عين الحساسية التي تتلمس هذا الحضور، لذلك نستطيع القول إن العودة للبيئة، هي العودة للموئل الأول، للذاكرة والطفولة، طفولة الإنسان، وطفولة المكان حينها سيبدي الفيلم جمالاً وحناناً وألقاً، أي إننا «نلمس حناناً غير مألوف في تقديم العلاقات والأحلام: أحلام ناعمة تمضي عبر أفلام خاصة جداً وحميمة جداً وممتعة جداً في سردها والتصاقها البيئوي الصادق»[66] في الوقت الذي يتسم المكان الآخر، التالي، بالقوة والتشوّه. كما نقول أنه سيبقى للمكان والبيئة حضورها القوي في السينما السورية، الحضور الذي قلما نشهده في سينمات أخرى.

البنية.. والعلاقات الاجتماعية

في السينما السورية

الطفل . . الذاكرة . .

إذا كـان الجميـع يصفـون مرحلـة الطفولـة بأنـها مرحلـة الـبراءة والعفويـة والفطـرة، فـإن الصحيـح القـول إن الطفولـة هـي عتبـة الكشـف والاستكشـاف لـهذا العالم بكل مفرداته، وهي مرحلة الأسئلة المقلقة المحيرة، ليس للطفل فقط، بل وفي أحيان كثيرة للكبار حوله.

وبمقدار ما يمثل الطفل حلقة التواصل الجيلي بين الحاضر الذي يغدو عما قليل ماضياً، والمستقبل الذي سرعان ما يتحول إلى حاضر، بمقدار ما يبدو الطفل كأحد أبرز ضحايا الواقع، وتزداد ضراوة هذه الحقيقة كلما تجلى الراهن بصورة المؤلم والقاسي، في عالم يعجُّ بمختلف أنواع القهر.. فالطفل هو المُستَلب الأول عندما يترعرع الفساد والاستغلال والقهر، إنه يفقد إطار حياته ونكهتها، وينخرط مضطراً غير مختار أبداً في خضم الحياة، ألا يثير بحث الطفلة عن الدواء لأمها في «عود النعنع» لبلال صابوني إشكالية هذه الطفلة التي تتحطم أمام سطوة الواقع القاسي، بالفقر ومرض الأم، وسطوة الإقطاعي الذي يرفض الاستجابة لطلبها، وسطوة النهر الذي لا يلبث أن يبتلعها دونما رحمة، وليبقى حلمها بأن تصير غيمة، حلماً معلقاً، على أمل أن يتحقق ذات جيل..

هذا النمط من التوجه الذي يضع الطفل في واجهة الأحداث وموقع البطولة الحقيقية، توافر عبر العديد من الأفلام في السينما السورية، في ظاهرة يمكن أن تنتمي إلى السبق التاريخي، إذ سنلاحظ أن بناء الكثير من الأفلام التي أنتجت في السينما العربية في الثمانينيات والتسعينيات يعتمد على الأطفال، ولكننا في السينما السورية نجد أن هذا قد بدأ منذ مطلع السبعينيات، خاصة في فيلم

«اليازرلي» لقيس الزبيدي، حيث يلج الطفل قبل الأوان عالم الكبار فيعايشهم، ويسمع أحاديثهم، ويتعرف إلى عالمهم بمفرداته المتنوعة، وبسلوكياتهم المختلفة، الإيجابي منها والسلبي.. الطفل هنا ينخرط في العمل كخيار إجباري، في حال غياب الأب المعيل الاقتصادي للأسرة. وهذا الانخراط في العمل، هو دخول الطفل في حياة الواقع، وخروج من حياة الطفولة، فلا مكان هنا للبراءة، ولا لعبث الأطفال ولهوهم..

سنرى الطفل وهو يعقد صداقاته مع الكبار.. كأنما الطفل هو البطل الحقيقي في هذا الفيلم، فمن خلال عينيه سنرى كثيراً من مفردات الواقع وأحداثه، وسيكون هو قائدنا للتعرف على هذا العالم وشخصياته وتحولاتها، في الوقت ذاته الذي يعيش هو مخاضات التحولات بطريقته، ودون اختياره.. ومن الملفت أن أفراد الأسرة يستكينون إلى سلبية في الفعل فيما يبقى الطفل، حتى وهو يخطو نحو عالم الفتوة، مثقلاً بما شاءت له المقادير الفاجعة.. على المستوى الفني يلفت النظر حسن انتقاء واختيار وإدارة الأطفال الذين بدوا بحالة فنية جيدة أمام كاميرا يقيناً أنهم لم يجربوا التعامل أو حتى التعرف إليها من قبل.

وتبدو الرحلة القاسية هذه بمثابة القدر الذي يترصد أطفالنا، فالطفل في فيلم «الأبطال يولدون مرتين» لصلاح دهني، سيقطع طراز الشوط ذاته ولكن بطريقة وتفاصيل خاصة باختلافها، فنراه يقطع رحلته من عالم الطفولة، من عالم الفطرة والبراءة إلى عالم الواقع والنضج ربما قبل الأوان، لكن هذه المرة بسبب تدخل عوامل خارجية.. فالعدوان والاحتلال الإسرائيلي لن يتركا فسحة حياة هادئة مستقرة آمنة ليحيا من خلالها الأطفال الفلسطينيون طفولتهم، وعبر مشاهدات القتل والنسف والدمار سينخرط الطفل في حياة النضال ويخطو خطوته الأولى.

وفضلاً عما كان هو كطفل شاهد عيان عليه، من ممارسات احتلالية بشعة، على الأقل ما رآه منها في مخيم اللاجئين الفلسطينيين الذي يعيش فيه، سيكون الطفل مدفوعاً بوصية الجد بالبحث عن السرّ. وعلى ما في هذه الوصية من قسوة، إذ أنها تدفع الطفل للخوض في التجربة، وستغير حياته بل تقلبها رأساً على

عقب. وربما كان من المنطقي للأب أو الجد، أي جيل الكبار تقديم معرفتهم وخبرتهم، ووضعها بين أيدي جيل المستقبل، لكن الذي حصل في هذا الفيلم، ووفق قصة «سرّ البري» التي كتبها القاص الفلسطيني علي زين العابدين الحسيني، والتي استند إليها هذا الفيلم، أن الطفل تُرك ليلاقي مصيره، أو ليبحث عنه، في رحلة ملحمية بالبعد أو المفهوم الوطني..

سيكون السرّ الذي أوصى الجد حفيده بالبحث عنه، رؤية وطنية كفاحية، يراد لها ومنها أن تكون سيدة الرؤية، وهي لذلك لا يليق بها أن تُقدَّم مباشرة، بل لا بد (على الأقل لأسباب فيلمية) أن يمضي الطفل طوال الفيلم في البحث عنها لاكتشافها. كأنما، وهي دورة قاسية ومفجعة، لا تنتهي إلا إلى إعادة اكتشاف ما كان الجد قد اكتشفه من قبل.

ربما من المقبول الحديث عن مبدأ مفاده أو ملخصه أن ما يكتشفه المرء هو أكثر عمقاً وقوة وتأصلاً في الوجدان، مما يُقدَّم على طبق من ذهب أو من قش.. فوفق هذا المبدأ من المنطقي للطفل الذي تحوَّل إلى فتى خلال مسيرة البحث، وعرف أن السرّ مفاده أن الخلاص من الاحتلال الإسرائيلي إنما يتم من خلال الكفاح المسلح والعمل الفدائي، أن ينخرط بالعمل النضالي، خاصة بعد أن تمكن من امتلاك بندقية يقاتل بها المحتل، وأن يبذل روحه في الطريق الوحيد للتخلص من الاحتلال، ومن أجل نيل الحرية.. وهي غاية مقولة الفيلم..

«الأبطال يولدون مرتين».. نعم يولدون مرتين.. ربما مرة من خلال الجد، ومرة أخرى من خلال الحفيد. أي جيلاً بعد جيل. وربما مرة في حياتهم ونضالهم وكفاحهم، ومرة أخرى من خلال مماتهم، استشهادهم. أي أنهم يحيون بموتهم، ويجددون حضورهم باستشهادهم.. والفيلم في الحالتين أراد أن ينتمي إلى السينما التحريضية التثويرية.

في فيلم «الأحمر والأبيض والأسود» لبشير صافية، ثمة أطفال وصبيان مشردون يلوبون في عالم على اتساعه، وما هم في الحكاية إلا مسابر معرفة، وأضواء تكشف الزوايا المظلمة في الواقع، وتوقد الأمل في القادم. أطفال ينخرطون في حياة التشرد، حيث لا طفولة، ولا براءة، بل ثمة قهر ومعاناة وعجز

عن الفعل، إلا بحدود إمكانيات الطفل الجسدية، وقلقه وحيرته الذهنية، وحلمه الكبير، الذي يستضئ بنماذج إيجابية، في واقع لا يخلو منها، ولو بالحدود الدنيا.

يحاول هؤلاء الأطفال التصالح مع الواقع والإقرار بسطوته وهيمنته، دون أن يطفئوا نار الحلم أبداً من أفئدتهم. وفي الفيلم محاولة مثيرة لاستكشاف عوالم هؤلاء الأطفال كما عوالم المجتمع الذي يحيط بهم ككل، وكم يبدو أنهم وحيدون معزولون، رغم كل الزحام حولهم.

البطولة الحقيقية للطفل يتولاها ديب في «أحلام المدينة» لمحمد ملص، ديب الطفل الذي يأخذ المساحة القصوى من الفيلم، فعلاً وحركة وحضوراً، هو الطفل الذي يجد أن الحياة تلزمه بالعمل، وهو الراغب في أن يحيا حياته الطفلية، أن يلعب، أن يدرس، أن يلهو، يحب ببراءة الطفولة، أن يستلقي في حضن الأم.. ولكن هذا البحث المضني والدائم، البحث المليء بالصخب والعنف، ويختفي خلف هدوء ملامحه، لا يلبث أن ينفجر كما تفجر الدم منبجساً من هامته إذ يرطمها في الجدار، جدار العجز القهر، وهو الطفل الذي لا يخشى من الأسئلة ولا يخشى من ترديد شعار ما..! هو الطفل الذي يرتعد عندما يشهد الدم، ربما لأول مرة في حياته، وهو الذي استطاع فيما بعد أن يشهد حادثة قتل أخ لأخيه، بصمت، ودهشة، وكثير من التعابير التي تطفح على ملامحه، ولكنه ليس رعب المرة الأولى. ينخرط ديب في حياة الكبار ويتعلَّم ويعرف كل تفاصيل حياتهم من سياسية بكل متناقضاتها، ومن أخطار بكل تلاوينها، ومن سلوكيات ورغبات وانحرافات.. ويبقى أن المشاهد سيرى الفيلم من خلال عيني هذا الطفل وحركته وانفعالاته

يظهر الطفل بصورة أخرى في «الليل» لمحمد ملص، إنه المحتقن بالذاكرة الطازجة كما بالذاكرة المشتهاة.. هذا الحضور الرؤيوي الذي يمثله الطفل ويعيد من خلاله سرد حكاية الأب والأم والأسرة، المكان، الوطن، الأحداث، والتفاصيل الصغيرة والكبيرة.. وكأن الطفل هنا شاهد على هذه الوقائع ومفرداتها، وحاملاً لها إلى أفق آخر، وزمن آخر هو زمن هذا الطفل عندما يأتي مستقبلاً. إنه وعاء ذاكرة الأبناء، وناقلها إلى الأولاد في مسيرة التواصل الجيلي الإنساني، من حلقة إلى أخرى.

الطفل (بسام/رامي رمضان) الشاهد هذا سنرى صورة أخرى له، ومختلفة تماماً، في «ليالي ابن آوى» لعبد اللطيف عبد الحميد، حيث أنه سيشهد تداعي هذه الأسرة، ليبقى في اللحظات الأخيرة وحده هو ووالده، ومن ثم سيذهب في مسار اختاره والده، ليتابع حياته تاركاً أبيه وحيداً في مواجهة الحياة. الطفل هنا هو الشاهد على موت الأم، وهروب الابنة، واستشهاد الأخ، ورحيل الأخ الأكبر وهو الذي يستطيع أن يطلق صفرة واحدة لا أكثر، أيقظت الأمل عند الأب، مرة واحدة، ومن ثم أطفأتها.

الطفل هذا الذي ذهب إلى انتهاج حياته الدراسية ومن ثم المستقبلية سيذهب لا شك حاملاً هذا الإرث وهذه الذاكرة، وسيبقى حيثما ذهب الشاهد الوحيد، فهو ليس فقط آخر من غادر، بل هو الذي تحدث الجميع أمامه، دونما تحرج فهو الطفل الصغير وما علموا قط كم هو قادر على فهم ما يدور. وهو في هذا الفيلم يحتل موقعه المحدد في الأسرة، وفق المفهوم الشرقي للأسرة، وقليلاً ما نراه منفكاً عن هموم الأسرة وأوجاعها، فقليلاً ما نراه يعيش حياته الطفلية، بل نراه دوماً منخرطاً في خضم الأسرة واحتياجاتها وأشغالها، وعليه يقع عبء الفرد ذي السن الأقل والطاقة الأقل، والفاعلية الأقل.

نموذج آخر وأكثر تمايزاً يقدمه عبد اللطيف عبد الحميد للطفل في «رسائل شفهية»؛ ذاك الطفل الذي يرتبط بعلاقة صداقة مع شاب أكبر منه سناً (إسماعيل) ويعمل لدى هذا الصديق (مرسول حب) فهو يحمل الرسائل الشفهية من إسماعيل المتيم بالحب، إلى حبيبته الدائمة الصد له. المثير أن هذا الطفل الذي يقف على حافة البلوغ، يمثل شخصية غنية ومتنوعة، فهو في آن سينغمس بما يشبه العلاقة مع حبيبة صديقه، ويقطف قبلات مرتبكة، بدون معرفة لحس الخيانة لصديقه التي يمكن أن يُوصم بها هذا الفعل، وفي آن آخر يرزح تحت وطء القهر الأسروي الذي تطبقه الوالدة عليه كلما حضر الأب العسكري، فسرعان ما تقوم بالوشاية عليه، واستنفار غضب الوالد ضده، وفي الغور العميق من نفسه ثمة كراهية هائلة للمدرسة (كراهيته لجدول الضرب) وربما في هذا الموقف حب الانفلات من القيود الصارمة التي تحدّ من انطلاقات لهوه ولعبه ومتعته الطفولية.

جملة هذه التصعيدات القهرية التي يحياها الطفل يفرغها في فراشه بولا ليليا يثير السخط والغضب الدائم من الوالدة، دائمة الشكوى والتذمر، منه ومن حياتها ومن كل شيء. الطفل في هذا الفيلم يبدو عالما موارا بالانفعالات والرغبات والأحلام والطموحات، كما بالحنين الذي تجسده عودته بعدما كبر إلى ملاعب الطفولة وصديقه إسماعيل وقد تزوج من حبيبته وأنجب، ولكن كل شيء قد ذهب وانسحق تحت عجلات القطار الذي دهم الحقول والبيوت وفتت حميميتها وتواصلها، وبقيت الذاكرة وحدها تشهد على أيام الطفولة التي ولت.

في «الترحال» لريمون بطرس يأخذ الأطفال مكانة الصدارة بل إنهم يكادون خوض منافسة في الحضور حتى مع أبطال الفيلم، وأكاد أقول إنهم الأبطال الحقيقيون في الفيلم، إذ أن الأب (أبو فهد/جمال سليمان) سيمضي الكثير من وقت الفيلم غائبا أو مغيبا، هاربا أو مطاردا، في حين سيتولى الأطفال (عمر وريم بطرس ومازن قادري) أدوارا تتجاوز أعمارهم.

إنهم سيكفون عن مجرد مرافقة أمهم (سمر سامي) الباحثة عن زوجها الغائب، وسينخرط الجميع في العمل، الأم في حفرة النول، والولدان في ورشة نقش الحجر التي غاب عنها الأب. كما سيكون الأطفال مفاتيح العديد من الأحداث، استضافة الأسرة الفلسطينية اللاجئة، محاولة ردع الخال (سلوم حداد) عن تزويج أختهم الكبرى (نورا رحال) رغما عنها.. ويصل الأمر بهم إلى الذروة عندما يتولون قرع الأجراس..

ويدور فيلم «قمران وزيتونة» لعبد اللطيف عبد الحميد حول الأطفال تماما، بل إن كافة الممثلين بدوا في أدوار ثانوية قياسا لأدوار الأطفال أنفسهم. الأم، الأب، المعلم، يقومون بملء الفراغات فيما بين حضور الأطفال، وبالاعتقاد أن الأم وحدها امتلكت المساحة، ولو المحدودة، للتعبير عن ذاتها، بينما انفلت الأطفال ينهضون بالفيلم كاملا، في أداء بديع حقا، يستحقون والمخرج كل الثناء عليه. وهو تماما ما رأيناه في أطفال «صندوق الدنيا» لأسامة محمد. عند عبد اللطيف عبد الحميد نجد أنه أراد أخذ نتوء عصابي لدى أحد الأطفال، لينطلق منه لبناء عالم كامل، عابق بالأحداث، والتعبيرات التي تنطلق من لدن الأطفال لتصل إلى بناء الوطن

تحت راية «حماة الديار». أما أسامة محمد فيجعل الأطفال في مواجهة أقدار محيقة بهم منذ لحظات ولادتهم المتداخلة مع لحظة موت الجد العظيم، وعجز هذا الجد، أو رفضه، تسمية أيٍّ منهما، ليبقيا شوطاً من الزمن دونما اسم محدد.

الأطفال في أفلام من هذا الطراز يحملون العبء كاملاً، ويبدو جلياً أن لهم عوالمهم الخاصة، المليئة تماماً كعوالم الكبار التي ما انفكت السينما تدور في رحابها، قبل أن ينشأ تيار سينمائي كامل عماد بنيان أفلامه الحكائي ينهل من عالم الصغار ويدور فيه، وتلقى مهمة الأداء التمثيلي فيه بالتالي على الأطفال..

المهم.. إذا كنا قد تناولنا الأفلام التي وضعت الطفل في واجهة الحدث والفعل الدرامي، فإننا قليلاً ما نجد الأفلام التي تناولت حضور الطفل، أو الأطفال، باعتبارهم مفردات أسرة، أو ثقلاً اقتصادياً يثقل كاهل أب، أو أم، فالطفل في «الفهد» لنبيل المالح، هو قطعة من الأم ومن مشاعرها وحنينها وتوقها لزوجها الفار من وجه الدرك، وهو سيشاركها حتى لحظات سجنها، كما يشاركها حب رب الأسرة، ولا يبدو أنه يشكل عبئاً، بمقدار ما يظهر كسليل الأب، ونتاج لفاعليته، وربما وريثه وشريكه في هذه الحياة، كذلك الأمر في الأطفال الذين تضمهم أسرة بطل «بقايا صور» لنبيل المالح، فلا يمكن للأسرة أن تتشكل دون أطفال، صبيان وبنات، ودون حضورهم الودود والحنون واللطيف، وعلاقاتهم مع الأب والأم، والخال.. وسنرى أي مصائب تحل بهؤلاء الأطفال، سواء لجهة عملهم كخدم عند المختار، أو بيعهم وشرائهم، بذلك الشكل المفجع.

ويصطحب (خليل) طفليه في فيلم «نجوم النهار»، عبر مشاهد متعددة، فبعد إعلانه عن حبهما وإعجابه بهما، باعتبارها التعبير الأقوى عن رجولته، وعن امتداد الأسرة واستمرارها، نراهما ينشدان في العرس نشيدهما المحفوظ، ونراهما يعاودان الظهور عند توديع الدكتور معروف قبيل سفره إلى ألمانيا، إذ يسيران في مقدمة الرتل الريفي الشعبي الذي جاء لوداع الدكتور، وسنسمعهما مرة أخرى يغنيان النشيد ذاته، في مراحل أخرى من الفيلم. هما جزء من خليل وذكوريته وسطوته، وهما نسل العائلة الذاهب نحو المستقبل، وجيلها القادم الذي يشهد أعراس الأسرة وانكساراتها وشجاراتها.

وهذه الظهورات لا شك هي ضرورات البانوراما الاجتماعية التي تتحرك وسطها ومن خلال أشخاص العمل السينمائي. ومن الجدير ذكره أن الطفل قد احتل موقعاً متميزاً في السينما السورية على عدة مستويات، أهمها ما تناولته السينما من خلال شخصية الطفل، إضافة إلى منح البطولة الفنية لأطفال مبدعين حقيقة، أبدعوا أيَّما إبداع، خصوصاً باسل الأبيض، رامي رمضان، مازن القادري، عمر بطرس، ريم بطرس، رنيم فضة..

المرأة . .

هل أخذت المرأة حيزها من اهتمام السينما السورية؟..

ربما يبدو هذا السؤال مهماً لدرجة كبيرة، فهو يريد بدايةً إثارة سؤال المرأة في واقعنا، وهو تالياً يريد بحث هذا السؤال من خلال السينما السورية باعتبارها نسقاً إبداعياً منجزاً.. فالسينما السورية في قطاعها العام والتي سبق أن قلنا إن همومها الاجتماعية والفكرية، هي اللولب الذي دارت حوله، تستنفر من جهتها هذا السؤال لتبيان المدى الذي ذهبت إليه، في مجال بحث واقع المرأة وهمومها، وتجلياتها في واقع تاريخي واجتماعي محدد، وضمن سياق متحوِّل، اتسم وما زال يمور بالكثير من التفاعلات المنتجة.

وسؤال المرأة هو أصلاً سؤال من خارج النص السينمائي، يُثار متكئاً على المكونات الثقافية والفكرية، والاتجاهات الإيديولوجية التي حبل بها الواقع المحلي السوري، واقترحها في لحظات تحوُّله التاريخي.. ففي لحظات التحوُّل، وبالموازاة والترافق مع أسئلة النهضة أو اليقظة العربية، لا بد أن تثار أسئلة من طراز المرأة، وجوداً وحضوراً ودوراً وهوية، فضلاً عن المسائل المتعلقة بالعدالة والمساواة والحقوق.. ومن هنا سنجد أن سؤال المرأة يثار في الفكر والفلسفة، وفي الدين، وفي الأدب وصنوف الإبداع كافة..

إن البحث في واقع المرأة في السينما السورية عرف العديد من الدراسات والبحوث والكتابات، سواء التي نُشرت على هيئة كتب مستقلة، أو منشورات في صحف ودوريات مختلفة.. وفي حديثنا هنا وجدنا أن الأمر اقتضى منا، وللأهمية،

أن نفرد مجالاً خاصاً للبحث في قضايا الأم وصورتها كما تبدت في هذه السينما، ومن ثم النظر إلى واقع المرأة باختلاف تموضعها الاجتماعي والمهني، وما هذا التقسيم إلا لأن المجتمع العربي عموماً، والسوري كجزء منه، ينظر إلى الأم كأقنوم له من الخصوصية ما له.

فالأم هي واحدة من أكثر القيم خلوداً ورسوخاً في ذهن الإنسان، وهي تحتل المكانة الأولى في وجدان الإنسان وقيمه.. والأم لها حضورها في حياة البشر وإبداعهم، حيثما كانوا، وحيثما ذهبوا. والأم هي المقولة التي لا يستطيع المرء أن يفيها عطاءها وحقها، مهما بذل وأوفى.. ولكن الإبداع، وتحديداً السينما، ليس مطلوباً منها الوقوف للتغني بهذه الموضوعة، بمقدار تناولها، ووضعها في سياق المجتمع والإنسان والفكر والموقف.. خاصة في زمن التحولات والتغييرات، حيث يمكن حتى للقيم ذاتها أن تفقد قيمتها، في مهب عصف هذه التحولات والتغييرات، أو أن تتعزز بتأصيلها وتوطيدها..

ولا يغالي المرء إذ يذهب للقول إن السينما السورية بما عرفناه عنها من واقعية، ومن ثم قدرة على رؤية للشرط الاجتماعي لشخصياتها، لا بدَّ من رصد ظهورات الأم في هذا النسق الإبداعي الذي أُنجز إلى الآن.. باعتباره يمثِّل تلمُّساً أولياً لرؤية السينما السورية للمرأة عموماً، على الأقل لأن الأمومة نزعة متأصلة في المرأة، ويمكن لها أن تذيب شمعات حياتها ووجودها وحضورها في سياقها..

تثير رؤية الأم في السينما عموماً، ومنها السينما السورية، موضوعة الوعي السائد الذي يرى الأم ذات حضور هامشي الفاعلية في حال وجود وحضور الأب، وبموازاته.. أي أنه الحضور التابع والمكمل.. الأم في حالة من هذا الطراز هي (الكومبارس) بينما الأب هو (البطل).. فما دام الأب حاضراً غالباً ما تكون الأم تالية، تظهر على هيئة مخزن للمشاعر والعواطف والتمنيات التي لا تملك حولاً ولا طول.. الحضور الذي لا يملك سوى التواطؤ مع رغبات الأولاد، وغالباً بالخفاء بعيداً عن رؤية الأب ومعرفته، وهي التي تنسحق تماماً أمام هيبة الأب وسطوته.. ليغدو نموذج السيد أحمد عبد الجواد قابلاً للتعميم، كما نموذج زوجته (الأم).. الكاملة الانسحاق أمام زوجها (الأب)..

وهذا الوعي التقليدي ذاته هو الذي يعمد في اتجاه موازٍ إلى تعميق حضور الأم، بل تعظيمه، في غياب الأب، وحينذاك لا ينكفئ (أو لا يتردد) عن تقديم الأم (مهجورة، أو أرملة، أو مطلّقة) في إطار صورة المضحية، الصابرة، الصامدة.. وهذا مسألة مثيرة حقاً.. فكيف تتقلب الشخصية ذاتها من صورة إلى نقيضها تماماً، بفعل غياب آخر (الزوج)؟.. وأي تحوُّل كبير يجريه غياب الرجل (تحديداً الزوج، أي رجل المرأة) في المرأة ذاتها؟..

لنلاحظ مثلاً أن الأم في «اليازرلي» لقيس الزبيدي، هي الشاهد الوحيد على بقايا الأسرة، بعد أن غُيِّب الأب في رحلة لا نعلم مطالها، حياة أم موت، وذهبت الابنة فراراً دونما عودة ممكنة كما يبدو، وبقي الابن (وهو طفل) يناضل لإعالة أسرته، هذه الأسرة التي دلالاتها الوحيدة الباقية هي الأم الصابرة المتصابرة. الأم هنا مخزن المشاعر تجاه أولادها تحاول أن تصونهم من نكد الأيام، تماماً كما هي مخزن الذاكرة التي تسترجع الرجل الزوج كلما طال غيابه وامتد.

تقف الأم في هذا الفيلم عند هذا الحد، وينطلق الفيلم ليتابع الطفل، دون أن يلفت إلى خيارات عملية يمكن أن تفكر، أو تحاول، الأم القيام بها لحل مشكلة الأسرة على المستوى الاقتصادي.. إنها لا تخرج إلى العمل، ولا تحاوله، كما فعلت أمهات في غير فيلم من أبرزها الأم في «الترحال» لريمون بطرس، أو في «كفر قاسم» لبرهان علوية. ففي هذا الفيلم سنجد أم سعد لا تتوقف عن دورها المتلخص بالأم الذاكرة، حيث أنها في رسالتها الإذاعية لابنها تؤكد حضور الابن والزوج والأسرة، والتمسك بهذا البقاء في وطنها ممثلاً بقرية «كفر قاسم»، ولكنها هنا تعمل وتجني لنفسها لتبقى، في حين أن العدو يعدُّ العدة للإجهاز عليها كواحدة من دلالات البقية الباقية من أسرتها.

الأم هنا وفي ضوء غياب الزوج وبعض أفراد الأسرة، شاهد البقاء على هذه الأسرة، إنها الدليل الوحيد المتبقي الذي كوّن وأنجب هذه الأسرة. في حين أن الأم في «الاتجاه المعاكس» وبحضور الأب، والحضور القوي والفاعل للابن، لا تمثل إلا حضوراً هامشياً، يستقبل الزوار، ويجيب بحدود قليلة عن الأسئلة. إنه الحضور الهامشي إذا حضر الآخرون من زوج، أب، أبناء. وهو الحضور الملتبس ذاته، في

«الأحمر والأبيض والأسود» لبشير صافية، إذ ثمة أم تسعى لزوج جديد تجدد من خلاله شبابها، وثمة أم تحنو على أطفالها، ولكن حضورهما معاً لا يشكل حضوراً مباشراً وفعالاً، حتى لو غاب الزوج، فثمة حضور للذكر، الابن، حتى ولو صغرت السن به. وكذلك الأمر في «المصيدة» لوديع يوسف حيث أن حضور الأم حضور هامشي في حدود المتطلبات وتبيان العجز، وتنبري الابنة، الوريث الشرعي للأب في النهوض بعبء إقامة أود الأسرة، فكأن الأم هنا محكومة بالعجز عن الفعل دوماً.

ولا يأبه أسامة محمد في «نجوم النهار» حتى بموضوعة تعريفنا بالأم، التي نراها في مشاهد متفرقة، بعيدة عنا، ولا حضور ولا فاعلية لها، تماماً بما ينسجم مع المجتمع الذكوري الذي نسجه أسامة محمد في هذا الفيلم، المجتمع الذي حفظنا منه فقط أسماء الأخوة وأبناء العم الذكور، ورأينا حركتهم على مساحة الشاشة والفيلم، دونما أية فاعلية للأم..

وهذه الأم العاجزة عن الفعل سنراها في «أحلام المدينة» لمحمد ملص في حضور ابنها الطفل ديب، الذي سيضربها في أحد مشاهد هذا الفيلم، وهي التي حركت نوازعها صديقة عمل، للزواج الخائب من رجل مستغل، والمثير أن هذا الطفل سيقوم بدور الحامي لها، وهو العاجز أصلاً في مواجهة قهر الحياة، فلا يجد سوى أن يرطم رأسه بالجدار الخشبي الصلد ويسيل دمه في واحد من المشاهد المعبرة. إن الخراف المتوارية أو الحبيسة خلف الجدار، لعلها هو، وأمه، وشقيقه في دار الأيتام، وهذا الارتطام النازف لعله نزوعه المر نحو الحماية والقدرة والفعل.

وهذا الحضور العاجز للأم حتى في غياب الزوج، هو على ما أعتقد، أحد فروقات السينما السورية عن نسق السينما العربية التي اعتادت تقديم الحضور القوي للأم في غياب الزوج. إذ سنرى أن الأم في «الطحالب» لريمون بطرس عاجزة عن الحصول على حقوقها، وتلهج بالدعاء المرّ والحار عندما يستطيع القانون أن يلفّق لها تهمة الدعارة الكاذبة.. هي عاجزة في الواقع، وسيعجز القانون عن استحصال حقوقها. كذلك الأمر في «الليل» لمحمد ملص إذ يبدو حضورها،

حضوراً حاراً بالذاكرة، حاراً بالنظرات والإحساس والموقف، ولكنه الحضور العاجز المستكين بالفعل والواقع، هو حضورها المستجيب لإرادة الأب في التزويج دون إرادة أو رغبة، أو حتى رأي منها، وحضور دون فعل أبداً في حضور الزوج أو غيابه، والطفل/ابنه له الحضور الأكبر في كل الحالات.

ولن يغير صراخ الأم وتمزيقها لثيابها شيئاً من حضورها كما ظهر في «شيء ما يحترق» لغسان شميط فهو الحضور المرافق، الحضور غير الفاعل، إنه الحضور الرديف الذي لا يستطيع أن يمنع موت الأب، وقتل الابن، وانهيار الحلم والأسرة والبيت. في حين أن حضور الأم في «آه يا بحر» لمحمد شاهين هو حضور الذاكرة والتوسلات والتحصينات العاجزة، حضور الأم التي استسلمت لغياب زوجها، وترجو ألا يغيب ابنها، إنها تحمل ذاكرة الزوج وحضوره، وتعمل للحفاظ على الابن ورجاء ألا يغيب بالدعوات والتوسلات..

ويقدم «صعود المطر» لعبد اللطيف عبد الحميد، نماذج من الأم السلبية، ذات الحضور الهشّ، خصوصاً في فيض التحولات التي يقدمها الفيلم، فثمة أم تُخجل ابنتها مما تفعله، وذلك عندما تصرخ الابنة بوجهها (فضحتونا..) إذ تضبطها ترقص لزوجها (طليقها بالحب).. أمٌّ من هذا الطراز يتمثل حضورها بمجرد بكونها جزء من ذاكرة الزوج، وأثراً من آثاره، يعود إليها لحظة إخفاق وانكسار وتوحّد، ولعله صادق في قوله إنه طلقها لأنه يحبها، رغم أننا لم نفهم كيف ولماذا؟.. وثمة حضور للأم (الزوجة الحالية) باعتبارها مدافعة عن رغبة أبنائها وسلوكياتهم، في الوقت ذاته الذي تعيش فيه انفصالاً حاداً عن الزوج، الذي يساكنها أكثر مما يعيش معها.

إنها الأم التي تنام أكثر مما تصحو، والتي «تبرر» أكثر مما تربّي.. هذا الحضور السلبي سبق أن قدمه بلال صابوني في فيلم «عود النعنع»، أحد أفلام ثلاثية «العار»، فهي الأم المريضة التي تسعى الابنة لجلب الدواء لها.. وتموت الابنة في سبيل استنقاذ الأم من براثن الموت، دون جدوى للاثنتين، الأم وابنتها. نقول هذا دون أن ننسى الدور الفاعل والإيجابي للأم في سياق آخر قدمته السينما السورية؛ فالأم الزوجة في «الفهد» لنبيل المالح، تحفظ البيت وتربي الأبناء (علي) على حب

والده ولا تتوانى عن صعود الجبل مع الزوج والقتال إلى جانبه ضد رجال الدرك ومنحه ساعات الحب والمتعة هناك في الجبال وحيثما يكون، هنا الأم هي المرأة القوية المدافعة الصابرة المعطاء.

في حين يبقى نموذج آخر قدمته السينما السورية للأم، وهو هنا نموذج الأم في فيلم «ليالي ابن آوى»، حيث اخترق المخرج المؤلف عبد اللطيف عبد الحميد الوعي السائد، وقدم الأم القوية بصمت، الأم (أم كمال/نجاح العبد الله) التي هي الملاط الماسك للأسرة، إنها القوية في ضعفها، ذات الضجيج العالي بصمتها، هي التي تطرد أبناء آوى بصفيرها (ومن المثير أن لا أحد يجيد الصفير سواها)، وهي التي تتواجد بقوة، في حال وجود زوجها، هي التي تعمل في البيت، والحقل، وتحضّر كل شيء، وترعى كل شيء، تهذّب وتشذّب كل تشرذم في حياة الأسرة، وفي حين يبدو الأب في صدارة الصورة، فإن الأم هي القوة الحقيقية الكامنة..

إنها النظام الأخلاقي الحقيقي في الأسرة، إذ تطرد الابنة التي حملت سفاحاً، وهي النظام الاقتصادي الحقيقي التي تزرع وتحصد وتحضّر المؤونة، وهي النظام الدفاعي الحقيقي، الذي يطرد بنات آوى بصفيرها.. وهي التي تحفر خنادق الدفاع حول البيت عندما تشتعل الحرب.. إنها، ببسيط العبارة، كل شيء.. هي التي بموتها ينتهي كل شيء، حيث تنهار الأسرة، ويبدأ الفيلم بلملمة أوراقه، ويذهب إلى الاختتام.

هذا النموذج سنرى حقيقة عظمته بموازاة نماذج الأمهات التي قدمها «رسائل شفهية» لعبد اللطيف عبد الحميد، حيث الأم التي تنتظر حضور زوجها العسكري المحترف من غيابه في الجبهة لتثير صخباً وضجيجاً، وتلعن وتشتم أخت و(أبو العمر).. هي نموذج الأم ذات الضجيج العالي، والفعل القليل، والشخصية المهزوزة. وسنرى بموازاتها نموذجاً آخر هي (أم إسماعيل) المستكينة التي لا تجد في مواجهة التصرفات الحمقاء من قبل ابنها إسماعيل إلا استحضار ذكرى زوجها، في مسعى لردع ابنها، فلا تفتأ من ترداد (الله يرحمو بيك، لو كان عايش ما كنت عملت هيك).. إنها تستنجد بذكرى الوالد الغائب، ربما لتستقوي به على ابنها الخارج عن إرادتها ورغباتها. هذه الأم عاجزة أيضاً ومحرومة ولا تستطيع أن تفعل

شيئاً، وسنراها عاجزة تماماً حتى في غياب زوجها. كذلك الأمر في نموذج الجدة في الفيلم ذاته، والتي تحاول أن تمنع حفيدتها من ارتداء اللباس غير المحتشم، دون جدوى، ولكنها ستندفع مع زوجها للدخول إلى البيت الزوجي الذي سينفجر عما قليل.

ويقدم «حب للحياة» لبشير صافية صورة أخرى للأم التي تترك زوجها المريض، وابنتها اليافعة، لتذهب إلى حال آخر ينجيها من حالة الفقر والتعب، وسنلاحظ أنها عندما تعود لاسترجاع ابنتها إلى عالمها الذي صنعته لنفسها، بعد أن مضى الزوج مقهوراً بالمرض والتعب والفقر وقلة الحيلة، ستواجه بالرفض من قبل ابنتها.. إنها صورة لأم تعطي انطباعاً سلبياً حولها بسبب من أنانيتها، حيناً، دون أن يُعنى الفيلم بتثبيت المسوغات التي ما تفتأ هي بتقديمها دون جدوى عند الابنة على الأقل.

وهكذا نجد أن السينما السورية قدمت الأم بصور متعددة، في حدود الإبداع السينمائي، الذي أنجزته، دون الغوص في تفاصيل حياتية كثيرة، وفي تفاصيل فلسفية سواء على مستوى علاقة هذه الأم بأولادها وبناتها أو زوجها أو ذاتها، إلا بحدود ضيقة جداً، خاصة خلال رحلتها الاستكشافية لذاتها كإنسان، ذات عواطف ومشاعر لم تمت بعد، كما في المشاهد ذات الصلة في فيلم «أحلام المدينة» عندما تبدأ الأم بتحسس أنوثتها، ثم لا تلبث أن تعلن توبتها عن هذه الخطيئة، وكذلك إحدى الأمهات في «الأحمر والأبيض والأسود»..

وفي الحالتين يبدو كأن في الأمر هذا خطيئة، وهذه مسألة ملفتة حقاً، ولعلها ترتبط بالبنية الذهنية، والقيم الأخلاقية الشرقية المتوارثة منذ أجيال مغرقة في القدم، إذ أن المشاهد يرى الأم أعلى من وهدة الجنس، ولذلك سيجد نفسه في جفوة تجاه (أم ديب) عندما ولجت مساحة تحسُّس أنوثتها، وتلبية نداء الجسد الصارخ في أعماقها، وعندما انجرت وراء إغواءات زميلتها في العمل، وانخرطت في وهم زواج، رأى المشاهد أن فيه العقاب المناسب لها.. وهو الموقف ذاته في الجفوة تجاه الأم في «الأحمر والأبيض والأسود»، وهي تتزوج مرة أخرى، مع الفارق الكبير بين الفيلمين، وحضور الشخصيتين.. كذلك الأمر في الأم التي ظهرت في

«حب الحياة».. ليبدو الأمر وكأن هذه الأفلام تريد دفع المشاهد إلى اتخاذ هذا الموقف بشكل صريح. بينما نجا عبد اللطيف عبد الحميد في «قمران وزيتونة» من ذلك على الرغم من أنه قدم نموذجاً للمرأة/الأم المحرومة جنسياً، بسبب من شلل الزوج، ورغم أنها تحوِّل البعض من حرمانها وكبتها إلى قسوة بادية على الملامح، والتعامل مع الأبناء، وتوتراً وقلقاً في التصرفات..

بعد هذه الجولة في عالم المرأة/الأم، كما حاولت أن تقدمها السينما السورية، يمكننا أن نلج عالم المرأة بتنوعاته، بحثاً عن الرؤى والمواقف التي صاغتها السينما السورية. فالمرأة، نصف المجتمع كمّاً، ولكنها المجتمع كلُّه فعلاً وفاعلية، إذ يستطيع البعض أن يذهب للقول المأثور والذي يرى أن (وراء كلِّ رجل عظيم امرأة)، فيجد أن كل الفاعلية والإنتاجية التي يحققها المجتمع إنما هي واحدة من ثمار دور المرأة.. ولم تكن السينما السورية بعيدة عن هذه النظرة، إذ قدمت على الدوام حضوراً متنوعاً وغنياً للمرأة عبر العديد من إبداعاتها.

فالزوجة القوية المصابرة الصابرة، سنراها في فيلم «الفهد» لنبيل المالح، التي سلاحها حيناً الجسد، الذي تقدمه لزوجها غذاء جنسياً، فتعيد توازنه الجسدي والروحي، وهي في حين آخر الساعد الذي تمسك به البندقية وتطلق النيران ضد رجال الدرك، وحيناً تكون أسلحتها من دموعها التي تبذلها سخية مرفقة بدعواتها الحارة، لأجل سلامته وانتصاره. إنها تدخل السجن وتتعرض للتعذيب، ولا تبيع زوجها، على الأقل كما فعل أصدقاؤه من عتاة الرجال، حتى ممن شاركوه الثورات ضد الفرنسيين، أو كما فعل خاله.. ربما في استعادة لصورة الخال، قاتل ابن الأخت، الصورة الموروثة تاريخياً على الأقل من القصص والسير والملاحم الشعبية.. ولعل في الزير سالم أبرز أمثلتها..

وفي «وجه آخر للحب» لمحمد شاهين ثمة نموذجان مختلفان للمرأة، أولهما المرضة، الحبيبة المحبة الصادقة، كما يبدو، والصامتة والصابرة، في كل حال، وثانيهما العشيقة، التي تأتي على هيئة المرأة المليئة بالوهم أو المتوهَّم. الأولى تنتظره على رصيف الطهارة والنقاء، كما يريد الفيلم إفهامنا، والأخرى تستجره إلى رصيف العبث والفوضى والضياع والفقد.. وإذ ينتصر الفيلم للحبيبة فإنما انسياقاً

وراء الفهم الذي يتوسل الحب بمفهومه العذري، والمرأة بصورتها الخفرة الكتومة.. كذلك سنجد نموذجين للمرأة في «اليازرلي» لقيس الزبيدي ينوسان بين الطيبة والنقاء، والضياع والفقد، بل هي نماذج متعددة لها خصوصياتها. سواء الأم الصابرة، أو الابنة التي تسعى إلى الهروب للحصول على مستقبل خاص بها، وتتمكن من ذلك، والتي سوف يقوم المخرج باستعادتها على هيئة المرأة المغرية (صبيحة)، التي تغوي (اليازرلي) وتفتنه بجمال الجسد الأنثوي العاري، وانكشاف خباياه المثيرة، حتى أنها تقوده بما عرفناه عنه من رجولة إلى السجن..

في فيلم «المغامرة» لمحمد شاهين، تحضر المرأة باعتبارها جارية، (شمس النهار) يتحقق حضورها بتواصلها مع رجلها، بالامتلاك الجنسي المتحقق، و(زمردة) يتحقق امتلاكها بالحلم، والمخيلة.. المرأة هنا، وفي الحالتين، جارية للوطء، أكثر مما هي إنسان، ذو حضور له أبعاده الإنسانية. هي جسد للاستهلاك وللمتعة، للرقص والتلذُّذ والإمتاع.. وعلى الرغم من أن خفض المرأة إلى مستوى جارية هو أكثر الحالات لا إنسانية، إلا أن الفيلم لم يأبه لهذا الأمر بل تعاطى معه باعتباره حالة طبيعية في المجتمع البغدادي في إطار الدولة العباسية، خلال القرون الوسطى..

أما في «بقايا صور»، فإن المرأة تحضر بصور متعددة ومختلفة، تبدأ من الزوجة القوية التي تقف إلى جوار زوجها، وتسانده، وتستدعي قوتها عبر خالها (صورة أخرى ونقيضة من صور الخال) لدعم الزوج، إلى المرأة المطلقة التي هي مطمع الرجال، وربما تتساوق مع من تريد منهم، إلى المرأة المُنتهكة بغياب زوجها، وبسببه.. بانوراما من النساء اللواتي يأخذن تموضعات مختلفة في جغرافيا الواقع.. وتبقى (زنوبا) إحدى الشخصيات النسوية البارزة في السينما السورية. هذه المرأة التي تقف على حافة الجنون، وعلى حدود التمرد، والتي تشعل فتيل الثورة..

إنها تسب وتشتم وتلعن الكبار، دون خوف أو وجل، وتمتلئ بعواطف الأمومة، لأنها تناقضات المرأة ومفارقاتها في مجتمع لا يحفل بإنسانية الإنسان، وخصوصاً المرأة، المنظور إليها كائناً ضعيف البنية، والحضور، والفعل.

ويتنوع حضور المرأة بين الحبيبة الطيبة، ووهم الحبيبة/الأداة التي تغوي أكثر، وتفعل أكثر بمقدار ما تستطيع أن تؤدي دورها المرسوم بعيداً عن العاطفة الصادقة والمشاعر، كما في «حبيبتي يا حب التوت» لمروان حداد، فهناك الحبيبة الحقيقية، من جهة، وهناك المرأة التي تهب جسدها كحبيبة الوهم، ولكن سعياً لتحقيق أهداف محددة، ليس أقلها إسقاط الرجل وتلويثه، وتجلّي سقوطها هي ذاتها، وافتضاحها كأداة استغلال..

وعن هذه الثنائية الحبيبة الحقيقية ووهم الحبيبة الأداة لا يكاد يخرج كثير من الأفلام السورية كما في فيلم «حادثة النصف متر» و«حب للحياة» و«الشمس في يوم غائم» و«وقائع العام المقبل» و«آه يا بحر» حيث يظهر فيها نموذجان للحبيبة أحدهما صادق وآخر متوهم.. مع انتصار النموذج أو ضياع الرجل الذي يخون أو لا يكتشف النموذج الحقيقي.

هذا في حين أن أفلاماً عديدة للسينما السورية عملت على الاحتفاء بكثير من النماذج الجديدة والمتنوعة. ففي «قتل عن طريق التسلسل» لمحمد شاهين، ثمة نموذجان للمرأة. المرأة الواعية المتعلمة ذات الثوابت والمبادئ، والمرأة التي تنخرط في عوالم التجارة ورجال الأعمال.. الأم وابنتها، نموذجان مختلفان تماماً، رغم تناسلهما من بعضهما البعض، الأم وابنتها في مواجهة قيمية حادة. إنه تناقض المجتمع الذي يحوي طيف الألوان. الأم سيدة أعمال باعت كل شيء، وانغمست في حياة الاستهلاك والمادة.. والابنة المهندسة المتمسكة بالقيم والأخلاقيات والمواقف النبيلة. تُقتل الأم في مكان مهجور على شاطئ بحري، نرى ذلك من خلال مشاهد رمادية كالحة، بينما تبقى الابنة تواصل دربها الذي اختارته، على الرغم من أن النموذجين أتيا في إطار انتقائي لا ينتمي كثيراً لواقع المرأة العربية، أو السورية[67].

في «نجوم النهار» لأسامة محمد يبرز نموذجان جديدان للمرأة في السينما السورية، ميادة وسناء، يقسرهما مجتمع العائلة على الزواج بالتبادل (تتزوج كل واحدة من شقيق الأخرى)، وهو نمط معروف ومتداول في الريف العربي عموماً، ولكن فعالية كل واحدة منهما ستكون من نمط خاص، ميادة الشابة الواعية المتعلمة والقوية الشخصية، ستهرب ليلة العرس، لتخطَّ حياتها الخاصة، وتحقق أحلامها

وطموحها مع الشاب الذي يحبها، وفي المكان الذي تريد.. سناء النموذج الآخر، تخضع لسيطرة أخوتها، ولكن موقف ميادة سيساعدها على اتخاذ موقف رفض هذا الزواج، دون أن تمضي بعيداً بالانفكاك عن أسرتها، بل ستبقى محكومة بسيطرة الأخوة، وإرادتهم في تزويجها بطريقتهم الخاصة التي لا يفهم منها سوى الرغبة في الاحتفاظ بملكية العائلة. إنها التي تتصدى حيناً لزوجة الأخ، فيعيد أخوها ترضيخها بصفعة على وجهها، ويحاول المثقف المدعي النيل منها بمعسول الكلام فتصده.. ولكنها في الختام ترضخ للزواج من عباس، ابن العم الذي اغتصبها، ومرّغها في الوحل والماء العكر.. فتأكل اللقمة بعد تلكؤ.

وفي «أحلام المدينة» لمحمد ملص حضور كثير من النماذج الشعبية البسيطة للمرأة، الأم، الزوجة، الصديقة، الحبيبة، الجارة، السمسارة، عاملة المصبغة، وهي نماذج تنتمي جميعاً إلى مفردات الحياة اليومية الحقيقية، بتنوعاتها التي تغني فسيفساء الواقع المجتمعي، بما في ذلك وجود المرأة المسلمة والمسيحية، العميقة الحضور، أو العابرة.. وهو ما نجده في «الليل»، مع ملاحظة أن محمد ملص يقدم المرأة في صورة غير فاعلة تماماً، لتبدو عنده امرأة منساقة في مقادير لا تستطيع فيها أي قدرة على التغيير.

المرأة عند محمد ملص مستلبة تماماً، عاجزة بما للكلمة من معنى، حتى أن ردود أفعالها عند حدوث جرح ما لكرامتها لا تعدو أن تكون ومضة وجع تنفثها، فنراها تضرب صدرها مرددة باستنكار (أنا عاطلة؟..) لكن دون أن تدفعها تلك اللحظة للعمل على تغيير مصائرها التي تبدو أنها محتومة.

صحيح أن هذا الأمر وجدناه في كثير من الأفلام، خاصة في فيلم «الكومبارس» لنبيل المالح، حيث تستسلم المرأة لقدرها، من قبل ومن بعد، دون أن تحاول تغييراً فيه أكثر من الجرأة على الحضور إلى غرفة صديق حبيبها لتجد نفسها تعيش اغتراباً فظيعاً كامناً في ذاتها، وخوفاً مذهلاً يتراسل تأتأة على لسانها، وتنتهي إلى خيبة.. إلا أن أفلاماً أخرى حاولت أن تقدم صوراً أخرى للمرأة؛ منها الشخصية الواثقة في «حادثة النصف متر» والمتعلمة في «قتل عن طريق التسلسل» والمبادرة في «حب للحياة» والمنتقمة في «المصيدة» والحنونة في

«تراب الغرباء».. ولكن يبقى أن حضور المرأة في «الترحال» مدروس بعناية، فهي التي تنغمس في جولات البحث عن زوجها المغيب، لا تتوانى في الوقت ذاته عن النزول إلى حفرة النول، منخرطة في عمل يبني أسرتها، ولا تقع أبداً في مستنقع الانتظار أو التباكي. إنها صاحبة القرار في الكثير من الأشياء، والعاجزة عن البت في أشياء لا تستطيعها..

هذه الأفلام عزفت، في مجمل القول ونهايته، على تنويعات وجود المرأة في مختلف زوايا المجتمع، خصوصاً في إطار الرؤية الشرقية: الزوجة، الأخت، الأم، الابنة، العمة،.. الخ.. من علاقات وروابط تربط الأنثى بالأنثى، أو الأنثى بالذكر، دونما اختلاق أو افتعال. ويبقى أن نذكر أن دوراً للمرأة يوجد حيثما ذهبت السينما السورية، وذلك انطلاقاً من كونها انهمكت برصد الحياة، واقعاً، هموماً، وتفاصيل.. المرأة هي واحدة من مفردات هذا، مهما اختلفت التجليات، سواء منها المرأة في موقعها من الرجل، كزوجة أو أم أو ابنة أو شقيقة، وغير ذلك من التموضعات الاجتماعية، إضافة إلى مواقع المرأة المهنية كفلاحة أو عاملة أو مهندسة وطبيبة وممرضة.. وغير ذلك..

ولعلنا الآن في مجال متاح للقول إن من أبرز سمات تناول السينما السورية للمرأة ما يمكننا من استخلاص النقاط التالية:

1- لم يبدُ أن هناك اختياراً متقصداً لصورة المرأة في السينما السورية، بل إنها تحضر في ثنايا الأحداث التي يقدمها النص السينمائي، سواء كفاعلة أو منفعلة، في واجهة الأحداث أو على هامشها، تؤثر وتتأثر، توافقاً مع جدل الحياة والواقع.

2- تحضر المرأة كبطلة حيناً في مساحة واسعة في بعض الأفلام، وأحياناً في مواضع محددة ذات دور أكثر تحديداً.. وعلى هذا سنراها في «حب للحياة» لبشير صافية تحتل المساحة الأكبر من العمل، وذلك من خلال علاقة الحب المبتورة، ومن ثم رحلة البحث المضني عن حبيبها، ومحاولة اكتشاف أسباب غيبته المفاجئة، غير المبررة.. في الوقت الذي كان فيه المشاهد، فقط، يعلم أن حبيبها قد قُتل، بجريمة اغتيال آثمة.. وهذا

الأمر سنراه في أكثر من فيلم يعطي مساحات واسعة من ميدانه إلى المرأة، دوراً وحضوراً وأداءً، كما في «اللجاة» لرياض شيا، و«الترحال» لريمون بطرس، و«نسيم الروح» لعبد اللطيف عبد الحميد، وأفلام أخرى..

3- لم يظهر أن أياً من المخرجين، في السينما السورية، سعى لرسم وتقديم صورة مغايرة للواقع، عن المرأة، فلا وجود إطلاقاً لأنماط غريبة، أو نادرة، أو منتقاة لذاتها بذاتها، بل إن المرأة دوماً قادمة من عمق الواقع الحياتي والشعبي، في المجتمع. وسنجد أن كافة نماذج المرأة التي قدمتها السينما السورية يمكن أن نراها ونصادفها في تفاصيل حياتنا اليومية، وفي مختلف الأمكنة التي نذهب إليها.

4- لم يتم تناول أي قصص عن حياة أي امرأة من طراز خاص (راقصة مثلاً).. وحتى لو دارت بعض الأفلام في فلك أحداث حياة امرأة معينة، أو مفترضة، كما في «قتل عن طريق التسلسل» أو«حب للحياة» أو«اللجاة» أو «نسيم الروح» أو غيرها.. فإن العلائق المتشابكة بين هذه المرأة وما حولها، هو الذي يعطي للحياة زخمها، وللأحداث تفاعلاتها، ولا يعود الأمر للمرأة بحد ذاتها، شخصية وجسداً، كما نلاحظ في السينما المصرية من خلال الكثير من الأفلام التي انهمكت في مهمة تصوير حياة امرأة من طراز خاص، كراقصة أو جاسوسة أو عاشقة محترفة.

في كل الأحوال سنرى أن المرأة، أبرزت في السينما السورية حضورها الاقتصادي والسياسي والفكري، إضافة إلى حضورها الاجتماعي (أي في إطار علاقتها مع الآخر).. فثمة فلاحة نكتشف عوالمها في أكثر من فيلم، وهناك الطبيبة والمهندسة والطالبة الجامعية والموظفة، وثمة مجال لأعمال الخياطة والعمل في صباغة الثياب كما في «أحلام المدينة».. إضافة إلى الدور الذي تؤديه النسوة خلف الأبواب في المطعم الشعبي في فيلم «الليل» أو النول في «الترحال». وغالباً ما تأتي صورتها بتفصيلات حياتية يومية، من هموم وتعب وعرق وكدح، واستماتة في

تحصيل لقمة العيش.. دون أن تعتني السينما بتسليط الأضواء على انفكاك المرأة عن واقعها الاجتماعي، بل بارتباطها العضوي مع محيطها، سواء بالأسرة أو الزوج أو الأخ، وخضوعها لهذه السلطات المتعددة.

ومن جهة أخرى، وفي مقابل تناول المرأة كموضوع متناول في السينما السورية بهذه الغزارة والتواجد على مساحة الأفلام المختلفة، التي تم تناولها، نجد من المثير أنه بموازاة حضورها كموضوع، ثمة حضور إشكالي للمرأة كمنتج أو صانع سينمائي. إذ يسجل تاريخ السينما السورية حتى الآن (نهاية العام 2002) عدم وجود أي مخرجة سينمائية سورية قدمت فيلماً سينمائياً روائياً طويلاً، من إبداعاتها، إضافة إلى عدم وجود أيّ من الأعمال السينمائية المنقولة عن أعمال إبداعية مكتوبة، روائية أو قصصية أو مسرحية، من إبداعات كتبتها المرأة، وهذا الأمر مثار تساؤل جدي حقيقي، وإشارات استفهام متعددة حول غياب المرأة كصانع للعمل السينمائي، كتابة وإخراجاً.. على الرغم من أن السياقات العامة دفعت المرأة للوصول إلى مواقع كانت ذروتها منصب وزيرة الثقافة في البلد.

الآن يبدو أن المخرجة واحة الراهب ستفتتح مسيرة حضور المخرجة السورية في العملية السينمائية، كتابة وإخراجاً، خاصة إخراج الأفلام الروائية الطويلة، دون أن ننسى أنه كان لها من قبل فرصة إنجاز فيلمها التسجيلي الوثائقي «جداتنا» ونالت بفضله تقديراً متمثلاً بجائزة حصلت عليها في مهرجان دمشق السينمائي، وهو أمر لم يكن جديداً في السينما السورية، إذ أن ثمة مخرجات قمن منذ عقدين من الزمن بإنجاز أعمال تلفزيونية، أو أعمال سينمائية تسجيلية وثائقية، قصيرة وطويلة، من أبرزهن المخرجة هند ميداني.. بينما ستستأثر واحة الراهب لنفسها أنها أخرجت أول فيلم سينمائي سوري روائي طويل بتوقيع مخرجة سورية، هو فيلم «رؤى حالمة» 2003..

أما المخرجة هند ميداني، وعلى الرغم أنها تطوي بتجربتها الإخراجية أكثر من ثلاثة عقود من الزمن، ورغم حضورها في مجال الإخراج التلفزيوني، إلا أنها لم تتمكن (ولعلها لم ترد) من إخراج أي فيلم سينمائي روائي طويل، ولعلها اكتفت بفيلمها التسجيلي الوثائقي الطويل «حي الحمراوي» الذي سجلت فيه سيرة انطفاء

هذا الحي في مدينة دمشق العتيقة، بكل ما يحفل به من أنفاس جميلة، تلاشت أمام أنياب الجرافات، وتحت جنازير البلدوزرات..

ومن جهة أخرى، يسجل لانطوانيت عازارية حضورها المتميز في تنفيذ مونتاج العديد من الأفلام، كما في الطحالب، ليالي ابن آوى، نجوم النهار، رسائل شفهية، اللجاة.. خاصة وأن انطوانيت عازارية أثبتت مقدرة فنية متميزة في عملها الإبداعي، وحصلت على العديد من الجوائز تقديراً لعملها، وشاركت في لجنة تحكيم مهرجان السينما العربية في معهد العالم العربي في باريس، عام 2002..

إن حضور انطوانيت عازارية يثير أسئلة حول غياب المرأة عن العملية الإبداعية السينمائية، خاصة في الوقت الذي أخذت فرصتها وحققت خطوتها، وفي الوقت الذي نرى أن ليس ثمة ما يمنع السينمائيات السوريات من الإدلاء بآرائهن في سياق الفعل الإبداعي السينمائي، وهو امتحان بانتظار الطاقات المبدعة من مبدعات على مختلف الأصعدة، إخراج، كتابة، مونتاج..

تحولات القيم . .

في تفاصيل النقد، وخصوصاً الجانب الاجتماعي منه، تخوض السينما السورية في موضوعة التحولات القيمية التي تطرأ سواء على شخصيات العمل، أو على المجتمع والواقع ككل، إذ إن المؤثرات المحيطية تترك أثرها على نوازع النفس البشرية، وعلى السلوكية العامة للناس، فنلاحظ في «الفهد» لنبيل المالح انفضاض الأصدقاء عن صديقهم «أبو علي» فهم لم يستطيعوا صبراً على البرد والجوع والتوحّد في الجرود والجبال، وسريعاً ما نلاحظ تخليهم عنه وهروبهم إلى أحضان زوجاتهم، فهم الذين من أبرز صفاتهم أنهم لا يعيشون مأساتهم بوعي وينفضّون إلى الراحة والدفء ويتركون صديقهم في توحده وعزلته..

وتتطور الأحداث إلى حدٍّ أن يضربه أحدهم بمنجل، ويزرع جرحاً في كتفه، ويعبّر ذلك عمّا فيهم من ألم وإحباط وتمرد أو رغبة في التمرد، بتعبير أدق، ولكن الخيار ينتصر نحو الأسهل والأكثر دفئاً.. رغم أنه الأكثر ذلاً.. كما يثير الفيلم موضوعة شراء الذمّة وموت الضمير، إذ يبيع الخال ابن أخته إلى الآغا والدرك

ويسلمه لحبل المشنقة.. لقاء ماذا؟.. طبعاً لقاء ذمَّة وضمير مُباع، في مقابل الصحفي الذي يتعرض لمحاولات شراء من الطراز نفسه في فيلم «السيد التقدمي» للمخرج نفسه.

أما فيلم «المغامرة» لمحمد شاهين، فإنه يبرز صورة الخيانة عند العلقمي، والانتهازية عند جابر، ويرسم صورة النهاية المقيتة، المرذولة لهما، حيث تحوّل العلقمي، الوزير القائد، إلى خائن لبلده تساوقاً مع رغبته بالكرسي والسلطة، وجابر إلى انتهازي في سياق سعيه للحصول على المال والحبيبة ومتع الحياة، وإذ يبيع الاثنان بلدهما للأعداء فلن يتوانى العدو عن سحقهما.

ويرصد مروان حداد في «حبيبتي يا حب التوت» تحولات القيم عند بطله، في مواجهة الحياة الجديدة بمغرياتها، هناك وهو الممتلئ بالطموحات والأحلام له ولناسه الفقراء والكادحين. هناك سيقع بين تجاذب الاغراءات ومصالح الناس.. فأيهما يختار؟.. سيفعل المال والنساء الجميلات الفعل الذي يطيح بكل شيء، ويتحول به إلى عدو لذاته ولناسه، إنها رحلة التحول القيمي الأكثر فصاحة وغوصاً في دراسة تطور الشخصية في السينما السورية، وتقديم الآليات التي يعتمل بهذا النموذج، وتقلعه من موقعه الذي ابتدأ به، وتنقله إلى موقع آخر مختلف، بل على الضد.

وهذا الفيلم ليس كشفاً لما كان، فقط، بقدر ما هو تحذير وتنبيه مما سيكون، والاحتياط لعدم الوقوع في الوهدة التي مضى إليها بطل الفيلم ذاتها، الذي لم ينتبه، ولم يأخذ احتياطاته لمنع الانزلاق نحو السقوط. وتنغمس بطلة «المصيدة» لوديع يوسف في المستنقع ذاته، فهي التي خرجت للعمل بعد فقدان المعيل (الأب) سيُستباح جسدها وكرامتها، بعد أن تساوقت مع تحولات القيم التي خضعت، أو أخضعها الواقع الجديد لقوانينه، وتحولت من بنت شعبية (محافظة) إلى امرأة منفتحة بالمعنى السلبي «سبور».. ولكن هذه الفتاة ستحاول في النهاية أن تستعيد نقاءها بعد أن انكشفت الأمور لناظريها.

نموذج آخر يقدمه توفيق صالح، في «المخدوعون»، تتمثل في صورة الأب الذي يترك أسرته، في المخيم، ويتزوج من امرأة أخرى، الكسيحة بتقصّد من

المؤلف، بحثاً عن بيت يقيم فيه ووضع اقتصادي أكثر رخاء، دون أن يعلم أنه سيتسبب بتداعي أسرته أولاً وربما درى بذلك. وفي فيلم «السكين»، هو الصديق الذي لم يكتف بخيانة صديقه، فقط، بل خان البلد والقضية والثورة، عندما وشى لجند الاحتلال باسم المناضل الفلسطيني، الذي سيعدم فوراً.

المواقف القيمية تتغير بين فيلم وآخر، إذ يشير «السيد التقدمي» إلى موضوعة شراء الذمم والضمير، في الوقت الذي ينبه «الأحمر والأبيض والأسود» إلى أكثر من قيمة أخلاقية أصيلة فسدت بتحولات الواقع، فالمؤجر لا يأبه بمعاناة المستأجرين، وما هم إلا مشردون من وطنهم، ومجموعة من الأطفال، فيما يقوم بقتل المستأجر في «حب للحياة».. في حين أن أهل القرية يشهدون اغتصاب زوجة المراقب في «بقايا صور» دون أن ينبسوا ببنت شفة، أو أن يحركوا شيئاً من حولهم.

انهيار فاجع للقيم، وموت للنخوة والشهامة، التي هي واحدة من أسمى قيم المجتمع العربي، وهذا الانهيار سنشهد واحدة من صوره في «الحب للحياة» لبشير صافية، كما نشهد القمع واللامبالاة في «حادثة النصف متر» لسمير ذكرى، ونشهد هدر القيم في «قتل عن طريق التسلسل» لمحمد شاهين. فهنا سيكون إعلان صريح من السيدة بأنها قد باعت كل شيء في سبيل أن تصبح شيئاً ما، لقد ضحت بشرفها وجسدها وعفتها، وتحولت بكل هذا إلى وسيلة تجميع أموال وأرباح، ومحطة في طريق رجال الأعمال، يعقدون عندها وبوساطتها صفقات وصفقات هدرت القيم، إذاً عادت إلى الوطن لتقف بمواجهة رجال أعمال آخرين كذبوا عليها وسرقوها (حسب قولها) وتريد تحصيل حقوقها، وأخذ ابنتها المهندسة المبدئية العملية، الواثقة من نفسها ومن وطنها، وقبل أن تنتهي لعبة شدّ الحبال بين الأم وابنتها، حيث كلٌّ تحاول أن تجلب الثانية إلى ضفتها، أخذت الأم ترتب أمورها للعودة إلى ضفة النقاء والنظافة.. ولكن الأوان قد فات.

لم يقع الفيلم في مطبٍّ حلول التصالح والمسامحة، بل قاد الأم للموت، ليس تطهيراً لها، ولكن دلالة على عزم رجال الأعمال، أولئك، على المضيِّ في الطريق الخطر، بل المدمِّر للوطن ككل. لقد فات الأوان، وقُطع الطريق أمام السيدة للعودة من رحلة التحول القيمي السلبي التي قطعتها خارج الوطن، ولكن رحلة التحول

القيمي التي يقطعها رجال الأعمال نحو المزيد من الشراسة والقسوة ما زالت تمضي بكل خطرها.. وهذا بسبب المصالح المادية، وتنابذها.

ثمة عالم بلا قيم، وعالم آخر يهدر قيمه ويطوّح بها إلى البعيد، تسعى السينما السورية إلى فضحه، والتنبيه إلى تكونّه. إن الأخ الذي يقتل أخاه في فيلم «أحلام المدينة» لمحمد ملص، بسبب من تنازع على الميراث، يبين حجم القساوة والجفوة التي يزرعها التنابذ المادي، ومن قبل السياسي والأخلاقي المسلكي، والذي يضع أحد الأخوة في موضع القاتل والآخر بموضع القتيل، بمشاهد تحفل بقساوة تقشعر لها الأبدان، وتؤكد على حجم هدر القيم والأصالة، وتسليع العلاقات حتى بين الأخوة، وعدم احترام إنسانية الإنسان، هذا الذي يدينه ريمون بطرس في «الطحالب» إذ لا يأبه فيه السيد لاقتتال الأخوة، والخطر الذي يحيق بهما، في الوقت ذاته الذي يُطعم فيه العصافير.. ثمة قتل قادم من أحد الأخوين للآخر، ومحاولة لمنع ذلك من قبل الشقيق الأكبر «أيمن زيدان».. ولكن السيد المعلم «عدنان بركات» لا يأبه لذلك، في الوقت ذاته الذي يطعم طيوره، ويهتم بها. هذا القهر وهذا الهدر للإنسان يتبدّى من مشاهدة «الغجريات» اللواتي يحضرن للإمتاع والفرجة واللذة، وكأنهن مجرد أدوات استمتاع فقط، دون النظر لإنسانية الإنسان في كل هذه المفردات.

ونرى هذا التسليع للإنسان في «الليل» لمحمد ملص من خلال التزويج القسري، غير المبني على معرفة أو تفاهم أو تواصل إنساني، هنا التزويج يتم، كما يباع أي شيء، وربما «بقرة» أو غيرها، أو ربما كما بيعت الطفلة في «بقايا صور» واستُردت مقابل الخوف على البقرة، في مشهد بالغ الدلالة. هذه التفاصيل المستندة إلى واقع اجتماعي وذهنية محتقنة بالتقاليد البالية، في الفيلم الأول، أو مستندة إلى واقع اقتصادي ذي صبغة إقطاعية، يقترب من العبودية، في الثاني.

أما النظرة إلى المرأة المطلّقة في المجتمع السوري، فتمّت ملامستها في «الكومبارس» عبر حوارات قليلة، عابرة، لكنها ذات دلالة على قيم المجتمع ومفاهيمه، حيث تتحول إلى عبء على أسرتها، التي سيقلقها على الدوام وضع المطلقة فيها، بحركاتها وسكناتها وعملها وارتباطاتها. وكان لافتاً حضور المطلقة في

«بقايا صور» سواء في سكنها المستقل، أو سهولة تواصلها مع جيرانها، وكذلك تواطؤها مع جارها بشكل سريع. في حين أن الزوج المخدوع في «شيء ما يحترق» سيقوم بقتل الشاب الذي باع حبه الأصيل، الدافئ، والنقي ببراءته، مقابل علاقة تحمل سمات الخيانة الزوجية، هذا الموقف الذي يماثل ما حصل لابن صالح حزوم في فيلم «آه يا بحر» حيث الموقف الانتقامي المشابه من قبل الزوج، الذي يرى أن خديعة ما قد حصلت له، فلا يسكت عنها، ويقوم بالمحاولة الجادة لتنفيذ فعله الانتقامي.

وكذلك يثير فيلم «نجوم النهار» لأسامة محمد، ويمرُّ فيلم «ليالي ابن آوى» لعبد اللطيف عبد الحميد، ويتوقف فيلم «اللجاة» لرياض شيا، عند قضية خطيفة الفتاة وذهابها (هروبها أو شرودها) مع حبيبها.. وإذا كان «اللجاة» قد توقف عند إظهار حكم الإعدام بحقها، الذي هو النتيجة والحكم المجتمعي هناك، فإن «نجوم النهار» اهتم بقضية أكبر وأوسع، وهي الحكم على المجتمع الذي يتسبب بالوصول إلى مثل هذه الخيارات، فيما كان الحدث في «ليالي ابن آوى» أحد تفاصيل انهيار الأسرة، والذي سيتراكم مع غيره من التفاصيل ليصنع مأساوية النهاية، دون أن يبدو أنه كارثة كبرى في المحيط الأسري أو المجتمعي، تحصل بسببه..

لقد هربت ميادة في «نجوم النهار» ليلة عرسها لأنها تحلم بزواجٍ أفضل يحقق طموحاتها، ولأنها تريد الذهاب لغير هذه القرية التي تعجز عن تحقيق ذاتها فيها.. تذهب ولا يعتني الفيلم بملاحقة ما حصل لها، بل ينغمس في التحولات التي حصلت في العائلة، فقد انفرط العرس لأنه يقوم على زواج التبادل (وهي موضوعة ريفية وقبلية غاية في الحساسية) هذا النمط من الزيجات الذي لا يأبه بمشاعر ورغبات الناس، فيفجِّر موقف ميادة، العروس الأولى، موقفاً مشابهاً عند سناء، العروس الثانية، وينفتح العرس على كوارث متلاحقة للعائلة ولأفرادها..

دون أن ينسى الفيلم الإشارة النقدية الحادة لموقف المثقف، سواء الدكتور العائد من ألمانيا، أو من خلال الشاعر «توفيق»، وتأرجحه بين المواقف المعلنة، الرصينة والجادة، والمواقف المستترة التي يخجل منها هو قبل غيره. إنه الموقف الأكثر فصاحة حول ازدواجية مثقف من هذا الطراز، الذي يقول ويتشدَّق بعكس ما

يفعل وربما يحلم.. هي فضيحة المثقف التي يقدمها أسامة محمد بقالب تهكمي مثير.

وتشاغل قضية الثأر فيلم ماهر كدو «صهيل الجهات» انطلاقاً من القدرة التي تتمتع بها هذه الموضوعة وسطوتها على أبناء المجتمع ذكوراً وإناثاً، ويضعها في مواجهة الحب، في محاولة لدقِّ جرس الإنذار، وقرع ناقوس الخطر، من هذه القيم البالية التي تذهب بما هو جميل ونقي وصاف في المجتمع، ولكنه يحولها إلى مسيرة بحث عمن اغتصبوا الوطن..

ويحتفظ «صعود المطر» لعبد اللطيف عبد الحميد برؤاه النقدية للمجتمع والتحولات القيمية، إذ ثمة كراهية هائلة للحب الصافي، الذي يمثاه الشابان الراقصان على السطح المجاور.. وما الدعاءات التي يقدمها الفيلم، في بدايته، إلا دلالات على الاتجاهات والنوازع البشرية، وحجم القطيعة التي يكشف المجتمع دعائمها القائمة بينها وبين ما هو طاهر ونبيل من قيم وتقاليد في الواقع. ينتهي الشابان إلى القتل، وينتهي الكاتب إلى ما لا يقل مأساوية عن حالتهما.

«في فيلم «صعود المطر» ينتقل عبد اللطيف من الريف الذي كان مسرحاً لأحداث فيلميه السابقين إلى المدينة حيث الحكاية الحارّة نفسها وأزمات الشخصيات الوديعة لم تختلف، وسلاسة السرد ورهافة الأجواء تخيمان بثبات وتندرجان ضمن السياق الفني المتكامل الذي يقوده مخرج مهتم بالتفاصيل الصغيرة وإدارة الممثل، فهي المرة الثانية التي يحوز فيها ممثل تحت إدارته على جائزة أفضل ممثل في مهرجان دمشق السينمائي. تيسير إدريس يؤدي دور عمره ويقدم حضوراً قوياً ولافتاً».

بينما يعود في فيلمه «قمران وزيتونة»، إلى البيئة ذاتها، الريف بصورته البكر الأكثر وضوحاً، والحقبة الزمانية ذاتها، فترة نهاية الخمسينيات وعقد الستينيات، ويحاول هذه المرة البحث في البنية النفسية، وإشكالية تكوينها، في بيئة محددة ومغلقة، وانعكاساتها الاجتماعية، على مواقف وسلوكيات وعلاقات الشخصيات، ببعضها البعض. دون أن يفلت أبداً ربطها بالأبعاد الوطنية القومية، من خلال عجز الزوج جراء النكبة الفلسطينية..

الحب . . الجنس . . التواصل . .

الحب والجنس نمطان متداخلان من أنماط العلائق البشرية، التي تكتسي بطابع ملتبس، خصوصاً في المجتمعات الشرقية، ذات الذهنية التي تتبنى على ثنائية متناقضة ترتقي إلى درجة القيمة الأخلاقية، التي يمكن أن تمنح أو تستلب من الفرد المنخرط في هذه العلاقة، التي تثير جدلاً وإشكاليات تبدأ ولا تنتهي، فإذا كان الحب يتدرج من حدود الشفافية والنقاء الذي يمكن أن يعبر عنه، بالنظرة أو الابتسامة، أو رجفة اليد ومعادلاتها الفنية من نقاء وبياض وورد، واهتزاز أغصان شجر، ووريقات منداة، ويصل إلى حوافي التواصل الحسي، بالملاقاة والقبلات، واللثمات، فإن الجنس، بصيغته الحسية المباشرة شكل دوماً واحداً من «المحرمات» خصوصاً في التناول المعلن، إبداعياً، وأدبياً. وفي السينما تحديداً لا يزال الجنس عموماً، بمختلف صوره، واحداً من ثلاث محرمات إضافة إلى الدين والسياسة، وتتحرج السينما، بشكل عام، وتقترب بحذر من هذا الموضوع، الذي يستطيع أن يرعد فرائص المشاهدين، وأن يثير غضبهم بمقدار ما يثير غرائزهم وشهواتهم.

ويشهد تاريخ السينما، عموماً، كيف استطاع الجنس أن يشكل أداة ترويجية لبضاعة الأفلام، وأن يستجلب حضوراً متزايداً، من قبل الجمهور، وأن يصبّ الأرباح والعوائد الكبيرة في جيوب المنتجين.. ومنذ زمن مبكر في حياة السينما اتجه أكثر من مخرج ومنتج إلى استخدام الجنس بصور وأساليب مختلفة، فمن العلاقة الطبيعية، إلى العلاقة غير الطبيعية، ابتدعت خيالات السينمائيين أوضاعاً حسية مثيرة ومذهلة.

ولكن سينما القطاع العام السورية، وهي التي لم تستطيع تجاهل وجود هذه العلائق بين البشر، ولا أرادت ذاك التجاهل، وفي معرض تقديمها لشخصيات إنسانية واقعية، تتحرك وتتعاطى مع ذاتها، ومع من حولها.. كان عليها أن تقترب بصيغة، أو بأخرى، من هذه الموضوعات: الحب، والجنس، وهما كما قلنا يمثلان شكلاً هاماً من أشكال التواصل البشري والإنساني. ولا نغالي إطلاقاً إذا ما قلنا إن

الحب والجنس يظهران في غالبية أفلام السينما السورية، بصور مختلفة، وبمعرض تقديمها وتحليلها للشخصية، كان من الطبيعي أن تظهر ارتباط أو انعزال، تواصل أو انقطاع، فاعلية أو لا فاعلية، هذه الشخصية التي تنهمك بصياغتها، وصياغة عالمها.

سنرصد علاقة الحب في كل الأفلام السورية، وهي علاقة تظهر بين الزوج وزوجته، بين فتى وفتاة، بين رجل وامرأة، وجميع الأفلام السورية، تناولت هذا الموضوع، سواء في جوهر وصلب الحدث أو على هامشه، كمؤثر مباشر أو كمؤشر بعيد الأثر، في الانفعالات والمواقف. فمنذ الفيلم الأول «سائق الشاحنة» وعلاقة الحب بين معاون السائق «خالد تاجا» وابنة السائق المعلم، وطموح هذا المعلم لتزويج ابنته من هذا الشاب، مروراً بفيلم «اللجاة» الذي يدور حول علاقة حب مقموعة، الفتاة التي أحبت المعلم وشردت معه، وكان جزاؤها القتل، وفق تقاليد البيئة والناس حولها، وصولاً إلى فيلم «نسيم الروح»، المدهش، حيث يكون القتل نهاية الرجل الذي كان نموذجاً رائعاً للحب والعطاء، على الرغم من التباس بنية العلاقة التي لم تخرج عن مثلث الزوجة والزوج والعاشق. وانتهاء بفيلم «صندوق الدنيا» الذي قدم أحد أجمل مشاهد الحب، من خلال انهمار قطرات النمش من سفح خد الفتاة إلى منحدر كتف الفتى.

في مختلف هذه الأفلام سنرى علائق حب مختلفة، جارفة، خافتة، هادئة، ضاجة، بناءة، هدامة. وكل هذه التنويعات وغيرها، ظهرت بصور متفاوتة الجرأة بين الشفافية والرومانسية وبين الحسية والتواصل الجسدي، لكن السينما السورية لم تقم أبداً بإنجاز ذاك الفيلم الذي يمكن القول عنه إنه فيلم حب. ينطبق هذا حتى على فيلم «نسيم الروح» الذي يمكن أن يبدو للبعض كذلك، لكن الاعتقاد لدينا أن المخرج، وهو المؤلف، أراد أن يتساءل عما إذا كنا نستطيع أن نصنع عالماً أكثر جمالاً بالحب. الحب بمعناه الأوسع الذي يمكن أن يلفّ العالم بكل تفاصيله، ويعيد إنتاجنا على هيئة أكثر إنسانية.

وهذا يقودنا إلى الانتباه والتمييز بين الحب كأقنوم، والحب كعلاقة. ففي فيلم «نسيم الروح» سيكون ثمة مشكلة في الحديث عن الحب فيه كعلاقة، إذ أنها

ستكون مرفوضة على قاعدة أنه لا يجوز أن ترتبط الزوجة بعلاقة حب مع رجل غير زوجها، مهما بلغت عذرية تلك العلاقة، خاصة وأن الإشارات الحسية في الفيلم غير خافية، مثال الأحذية الحمراء، وسير المرأة حافية، والاستحمام أو الانغماس بالماء المهمر..

لكن الموضوع سيكون مختلفاً لو نظرنا إلى الحب في الفيلم باعتباره أقنوماً.. ولعله الفيلم الوحيد الذي فعل ذلك، إذ أن الحب غالباً ما يظهر كعلاقة، ويتم اتخاذ الموقف القيمي تجاهه. فالحب المرفوض بين الأخت والصديق، في «السكين»، انتهى بالحمل السفاح، كثمرة مرفوضة أيضاً، وكانت الخاتمة في القتل، بينما العلاقة الملتبسة ستشكل محور «رسائل شفهية» لعبد اللطيف عبد الحميد، فإسماعيل يحب الفتاة، والفتاة تحب حامل الرسائل إليها، وتتشابك العلاقات.

والعلاقة المقموعة سيثيرها «الكومبارس» لنبيل المالح بمواجهة القسوة الحياتية والتقاليد التي تستطيع أن تتحول من عامل قمع خارجي إلى عامل قمع داخلي، يذهب معهما حيثما ذهبا.. وفي مواجهة من طراز مماثل في «صعود المطر» لعبد اللطيف عبد الحميد، نرى الحبيبة بين يدي الكاتب، ولكنه لا يتواصل معها، بسبب من ثقل القمع المتعدد الأشكال والمستويات، ولا يمكنه إلا أن ينخرط في طقس «الرقص» المتفجّر تحت المطر، أمام عيني حبيبته..

ففي مشهد، من الفيلم، بارع نرى الكاتب «صباح» وقد تفاقمت حالته ما بين ثلاثة نساء يخترقن حياته، المرأة التي طلقها لأنه يحبها، كأنما في إشارة إلى رغبته الاحتفاظ بحالة الحب، لا بالعلاقة الزوجية، ولهذا نراه أمام المرأة الثانية، التي يرتبط بها بعلاقة زوجية، فهو يعيش معها دون أي تواصل روحي أو جسدي بينهما، فهي حاضرة غائبة في آن. ولكنه عندما يجد نفسه أمام المرأة الثالثة، المحبة له، والتي لا يقدر على الاقتراب منها، سنراه ينخرط في الرقص بشكل طقوسي، كأنما هو راهب في معبدها.

هي الطويلة الناحلة، وتبدو كم هي هيفاء حقيقية. وهو المبلل بالمطر، يغسل روحه بهذا الماء السماوي، يتعمد به. وفي خضم الرقص نراها تنتشر في المشهد كفراشة، كأنها تحوم حول شمعة روح الكاتب، وتكاد تحترق بلهيبها، في الوقت التي

تحاذرها.. وستنتهي علاقة الحب الطقسية الأخرى التي نراها مجسدة بين الشابين الصغيرين الراقصين، تحت المطر، تماماً إلى القتل.

في «الطحالب» لريمون بطرس تأخذ علاقة الحب طقساً تطهرياً فاتناً في مياه العاصي. إنهما يلتقيان بحراسة النواعير ونهر العاصي الشاهد الأبدي، وفي الوقت الذي يبدو كم من المفجع ما يدور حولهما، هي في محيطها الأسري، وهو في المحيط الأسري والاجتماعي، والقلق الروحي النفسي الذي يلتاع في أتونه. الحب هنا يبدو أقنوماً من خلال ظهوراته على الشاشة، وليس من خلال بنيته، أو جوهره، أو طبيعته.

مما لا شك فيه أن النهايات المريعة لعلاقات الحب التي طغت في أفلام السينما السورية إنما هي دليل اتهام ضد الواقع بكل قسوته وتحجّره، وعنته وصلفه، وأثره الثقيل الوقع على الأشخاص.. إنه يقهرهم، ولن يترك لهم فرصة التواصل، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الأفلام التي أظهرت علاقتي الحب، الحقيقي والزائف، تركت باب الأمل مفتوحاً نحو انتصار الخير والحق والجمال، ولو بعد حين، ولو في وقت متأخر.. فثمة أمل لا زال يورق. وفي كل الأحوال أميل إلى الاعتقاد أن علاقة الحب بين الطفل «ديب» وحبيبته الصغيرة في «أحلام المدينة» لمحمد ملص، خاصة في المشهد الذي راح يكوي لها شريطتها، واشتعال ابتساماتهما ونظراتهما المتبادلة، يكمن أمل كبير في المستقبل، ربما أكبر مما يكمن في هذا الواقع من قسوة وظلم.. حتى لو تحقق وجار.

ومن جهة أخرى امتلكت السينما السورية، منذ بدايتها، الجرأة الكافية في موضوع الجنس، وعلى المستويين، الصورة: بمعنى ظهورات المشهد الجنسي أو الإيحاء الجنسي، والمضمون: بمعنى وقع وتحولات الجنس وتنوعه فيما بين الشخصيات في أكثر من فيلم. فتنوعت ظهورات الجنس في السينما السورية، بين كونه مفردة من مفردات حياة الناس وعلائقهم، فيما بينهم، وكذلك كونه فعل تحقق للذات الإنسانية، أو فعلاً حلمياً في حالات القمع والكبت والحرمان والقهر، أو فعلاً انتقامياً بين ذات وأخرى، أو ذات ومحيط.. وفي حين يظهر الجنس كأداة انتفاعية بالمعنى الانتهازي «العهر، الدعارة» وسبيل استملاك أو تحقيق غايات.

ففي إطاره كمفردة من علاقات البشر سنرى ظهوراته، بين الزوج وزوجته كما في فيلم «الفهد»، أو صيغة من صيغ الحب في «وجه آخر لحب»، في حين يذهب فيلم «المغامرة» لمحمد شاهين لتبيانه كأداة تواصل بين السيد والجارية، وكعلاقة غير منتجة بسبب امتناع الحب بين الرجل وزوجته في «المطلوب رجل واحد» حيث تمضي سنوات على تواصلها الجنسي مع زوجها دونما حمل، في حين أن لقاءً جنسياً واحداً مع حبيبها، يزرع بذرة الحمل في أحشائها، والفيلم يؤشر إلى معتقد ضرورة ترابط وتمازج الحب والجنس للإثمار.. إذ نجد البطل يردد مصطلح «مغروبة» القادم من عمق هذا المعتقد الشعبي، وسط دهشة ودموع المرأة..

وفي اتجاه آخر يؤكد الفيلم هذا على كون الجنس، فعلاً تحققياً لشخصياته، إذ تحقق خصوبة المرأة بتواصلها مع من تحب، كما تتحقق رجولة الشاب، في هذا اللقاء، وإمكانية الفعل المنتظر لديه. هذه الدلالة للمشهد الجنسي ستتكرر في السينما السورية في كثير من الأفلام، في «الاتجاه المعاكس» لمروان حداد سيستطيع البطل الإيجابي أن يحقق تواصلاً جنسياً مع حبيبته، بالمقارنة مع البطل السلبي، دونما اهتمام بإنجاز هذا الحمل أم لا؟.. إذ أن في حصول هذه الفاعلية دلالة ومعادلاً فنياً لقدرته على الفاعلية والتحقق في الواقع، وإيجابية لمنظومته الفكرية ومواقفه الوطنية، في حين لا نشهد قدرة البطل السلبي على تحقق من هذا النمط، أو من غيره، كما نشهد عبثية الفعل على حافة الجنس بين نموذجين عابثين لا مباليين، يتواصلان بقبلات متفرقة، مع ترداد أبله لكلمة الحب.

ويسعى الشاب في «الشمس في يوم غائم»، لمحمد شاهين، لإنجاز فعل التحقق عبر الجنس، عندما يذهب إلى إحدى بائعات الهوى، الموقف الذي نشهد صورة مغايرة له عند الابن الأكبر (كمال/محسن غازي) في فيلم «ليالي ابن آوى» لعبد اللطيف عبد الحميد، فبعد ذهابه من القرية إلى المدينة، سنرى من خلال زيارة والده لغرفته «الطلابية» كماً وخليطاً مثيراً، لألبسة داخلية رجالية ونسائية، بألوان مختلفة، وربما يتوارى خلف هذا المشهد السعي «الريفي» للتحقق عبر التواصل الجنسي المكثف مع بنات المدينة، وربما احتفاظه بألبستهن الداخلية، كتذكار أو كشاهد.. على رجولته..

ويظهر التواصل الجنسي كواحدة من مفردات عالم الكبار في فيلم «الأحمر والأبيض والأسود» لبشير صافية من خلال مصادفة الشباب والأطفال الصغار لقاءً بين رجل وامرأة عابرة في كراج السيارات، وهو يؤشر إلى حضور الداعرات، كما في «الشمس في يوم غائم»؛ هذه النماذج التي تحضر في الفيلم باعتبارهن بائعات جنس لبطل الفيلم، أو إحدى شخصياته، ونموذج الداعرات هذا الذي ظهر من خلال هذين الفيلمين، سيبدو من خلال أفلام أخرى عبر صور مختلفة إذ تستخدم المرأة جسدها كوسيلة إغراء لإسقاط البطل في «حبيبتي يا حب التوت» لمروان حداد في واحد من المشاهد الذي يبتعد عن إبراز صورة المواضعة الجنسية إلى الدلالة عندما تحلق العين السينمائية دائرة نحو السقف والثريا المعلقة، وكذلك في استخدام البطلة لجسدها في نسج علاقات جديدة في عالم جديد، هو عالم رجال الأعمال في فيلم «المصيدة».

ولن نظلم هذه الشخصيات إذا قلنا إنها مثلت تنويعات على نغم العهر، الدعارة، ولكن المستترة، بصور مختلفة وأوضاع اجتماعية ومهنية مختلفة أيضاً. وهنا نسأل أنفسنا هل سمسارة الشغل في «أحلام المدينة» لمحمد ملص، إلا عاهرة بامتياز سواء بضحكاتها أو حركاتها، وكذلك سعيها لتطويع المرأة وترويضها لأجل قبولها بالزواج الزائف من معلم الشغل؟.. ولقد استخدم هذا النمط من الجنس كأداة اتهام للنساء الشريفات، وذلك باعتباره مذموماً في كل الأحوال، بل خارج العلاقة الزوجية، حيث نرى في «الطحالب» لريمون بطرس، أنه السيف القاطع الذي يقع على المرأة لمنعها من نيل حقوقها، أقصد أمومتها، إذ يتهمونها بهذه السبة القاتلة، ويفقدونها حقها في أولادها..

في الموازاة يظهر الجنس كحلم، في واقع قهري، يسلب الإنسان حقه بإنسانيته، فيلتمس حيناً حدود جسده كما يلتمس نبض الإنسان فيه، ويحاول من خلال ذلك استعادة هذا. ولنرصد المرأة الأم في فيلم «أحلام المدينة»، وقد أثارت سمسارة الشغل عندها كوامن نفسها، ونزعاتها، وأيقظت أحاسيسها التي حاولت هي، كما الواقع الصلد البارد، قتلها، ووضعها في ثلاجة التناسي والتجاهل، وإذ تمضي هي خلف ذلك الإحساس، ستصطدم بوهم مريع.. زواج وهم، كان يمكن أن

يكون المبرر لفعلتها، لتبدو الصدمة كأنها العقاب الذي تستحقه، ليس من وجهة نظر ابنها ديب، فقط.. بل كذلك من قبل المتلقين، إن لم نقل المخرج ذاته.

كذلك نرصد الوهم/الحلم، في خلال التحقق الجنسي عند بطلي «الكومبارس» لنبيل المالح، فهما يلتقيان خلسة عن أعين المجتمع، ويحاولان التواصل. وإذا كان الفيلم قد أفصح بوضوح عن حلم ورغبات الرجل في تواصل جنسي فاقع، فإن مجرد حضور المرأة إلى هذه العزلة الثنائية بينهما، يوحي باستعدادها، أو حلمها للتواصل، ولكن الأحلام سرعان ما تتلاشى. ولن يمنع السجن بطل «القلعة الخامسة»، من الذهاب نحو رؤى مثل هذا الحلم، إذ نراه قبل أن يعتقل، وقد كان حلمه ينطلق من ردف المرأة الجالسة أمامه، في الحافلة، إلى افتراض مقهى (أو بار) تتغنّج فيه النساء، وترتمي في أحضانه. وسنراه في لحظات من أيام السجن، يحلق إلى عالم تواصل مأمول مع الحبيبة.

وسيدفع البطل ثمن حلمه المترع بالتواصل الجنسي مع «صبيحة» في فيلم «اليازرلي» لقيس الزبيدي، فهو لا يقتنع بحدود الحلم، ليقتحم بيتها، ويتواصل معها، ويزج به في السجن جراء اقتراف هذا المحظور.. في هذا الفيلم سيبدو الجنس واحداً من أهم المفردات والعوالم التي يغوص ويسعى إليها أبطاله، فالحديث عن «النسوان» حديث ممتع وجذاب ومشوق، وفق ما يرد في هذا الفيلم. لكن الالتفاتة اللازمة لا بد أن تتوجّه نحو اللقاء الصدفة بين الفتى وكتاب «ألف ليلة وليلة»، الذي تتسل منه حكايات المرأة والجنس، وتتخايل في مخيلته.

وبين كونه ممتعاً أو متحققاً، محظوراً أو مسموحاً، حلماً أو واقعاً، ستتبدى صور مختلفة للجنس في السينما السورية، فالبنت (ريما/تولاي هارون) ستذهب «خطيفة» مع الشاب (علي/غسان سلمان) في فيلم «ليالي ابن آوى» والنساء المحبوبات ممتنعات عن التواصل مع البطل في «صعود المطر» وهاجس التواصل في «اللجاة» سيكون هاجساً قاتلاً في النهاية، وكذلك في «صهيل الجهات» في حين أن الاغتسال بماء النهر في «الطحالب» إنما هو طقس ذو دلالات متنوعة وغزيرة، كما في طقس رقص الكاتب صباح «تيسير إدريس» بين أيدي حبيبته المشتهاة تحت المطر.

ويبدو الجنس في «نجوم النهار» بعيد الغور بحاجة لاستنطاق دلالاته من خلال حركة الشخصيات، وشعورها، سواء في الخواء الروحي الذي تعيشه، أو في هروب البنت ليلة عرسها، أو في تواصل الأخ مع زوجته بالشكل الذي ظهر في أحداث هذا الفيلم. ويحفل الفيلم بالدلالات والإشارات ذات المعطى الجنسي، كالماء المناسب تحت أسفل دفة الباب، والرغوة البيضاء، وبيض الطيور.. إنه عالم طافح بالإشارات الحسية.

غني إذاً، ومتنوع، ظهور الجنس في السينما السورية، ويمتد على مساحة الإنتاج السينمائي السوري، بصور مختلفة، ومتنوعة، تجدر جميعها أن نصفها بالجرأة والواقعية والشجاعة، كما بالرؤية العميقة، لواحد من أهم أقنومات حياة الأشخاص الذين دارت حولهم أفلام السينما السورية، كما باعتبارها كمفردة من تواصلهم والعلاقة فيما بينهم..

وعلى مستوى الصورة، الظهور، كانت السينما السورية جريئة وشجاعة في تبيان وتناول التفاصيل الجنسية، إذ كسر نبيل المالح هذا «التابو» عبر إظهار بطلته عارية تماماً في فيلم «الفهد» وفي مرحلة مبكرة جداً من عمر السينما السورية، لا سيما ونحن نعرف أن هذا الفيلم يعد حقيقة الفيلم السوري الأول الذي قدمته السينما السورية بإمكانيات وطاقات فنية وتقنية محلية، حيث أن ظهور الزوجة عارية تماماً في أكثر من مشهد، إضافة إلى مشاهد حميمية ساخنة بينها وبين زوجها، كان جرأة لا نظير لها آنذاك.

ويعود «المغامرة» كذلك لمحمد شاهين ليقدم التواصل المثير بين السيد العلقمي الوزير وجاريته بشكل جريء وحار، كذلك في المشاهد التي تحفل بها خيالات «جابر» عندما يرى تحقق أحلامه بامتلاك الجارية الحسناء الأخرى، التي يحب. وهذه الجرأة يظهرها محمد شاهين أيضاً في معالجته الفيلم «وجه آخر للحب» عندما يظهر بطلة الفيلم شبه عارية، مكشوفة الصدر، خلال لقطات حارة جداً، كما فعل في المغامرة أيضاً.

ويتابع جورج نصر في «المطلوب رجل واحد» هذه الجرأة من خلال المشاهد التي تقدم إحدى بطلاته عارية، تماماً، خارجة من بركة السباحة، التي هي عبارة

عن بحيرة في مكان ناء وقصي في الأحراش.. كما في اللقطات الحميمة، الحارة، بين شخصيات فيلمه، بالشكل المثير والمذهل، بآن واحد.

ورغم أن مروان حداد يعمد إلى تقديم المشاهد الساخنة بين بطليه الإيجابيين في «الاتجاه المعاكس» بشكل يفاجئ الجمهور كثيراً، إلا أنه في فيلمه «حبيبتي يا حب التوت» يعمد إلى استخدام معادلات فنية للموضوع الجنسي والتواصل بين شخصيات فيلمه، وربما كان ذلك مبرراً خاصة أنه سيقود بطل «الاتجاه المعاكس» إلى الموت، كما إلى تأكيد مقولة غاية في الأهمية، وذات بعد وطني وقومي وإنساني، فلعله لم يجد بداً من تلك اللقطات الساخنة.

وبشكل عام لا يمكننا إلا أن نرى أن صور الجنس التي ظهرت تجلياتها في السينما السورية، في سياق الموضوع، ومن ضمن أدواته، وليست مفتعلة، رغم أن وصفها بالجرأة والشجاعة، يعود أساساً إلى أننا ما نزال في كثير من بنانا الفكرية نستند إلى عقلية محافظة، شرقية يعوزها الكثير من الجدة، والتأقلم مع مقولات الفن ومتطلباته.. ولعله من المفيد القول إن المبدعين قد افترضوا سلفاً، قدرة المشاهد على عدم التصادم والتفاجؤ مع محتويات هذه المشاهد، حيث أن المتابع يجد أن كثيراً من المشاهدين قد توقفوا، وباختلاف، حول المشاهد المكشوفة التي حوتها هذه الأفلام، وأثارت انفعالات مختلفة حول ضرورتها أو عدمها.

فالمثير أن أفلام السينما السورية، ورغم أنها قدمت وقائع في أمكنة محددة، بيئياً وجغرافياً وتاريخياً.. إلا أنها لم تتحرَّج إطلاقاً من تقديم النساء العاريات تماماً، أو شبه العاريات، وكذلك كشف الكثير من مساحات الجسد، وتصوير القبلات الحارة المحمومة، وإيحاءات الجنس، بمختلف تعابيره أو معادلاته.. وهذا وإن كان منطقياً تماماً في استخدامه، وتقديمه، إلا أننا لا نستطيع إلا أن نصفه بالجرأة. الجرأة الموضوعية التي يمكن القول إننا لا نراها إلا في السينما السورية.

تبقى صورة أخيرة من صور الجنس قدمتها السينما السورية، وهو صورته كفعل انتقامي يُمارس ضد الآخرين، إذ نلاحظ في «بقايا صور» لنبيل المالح، قيام البعض باغتصاب زوجة المراقب، كانتقام منه ومن دوره المتواطئ النذل، وهدر لشرفه ورجولته، ومن الطبيعي حينها، أن يطرد هذا الرجل زوجته عندما يعود،

ويعرف ما حصل. هذا السلوك الانتقامي سنراه في «آه يا بحر» عندما يرتبط ابن (صالح حزوم) بعلاقة مع الريس، كأنما هو ينتقم من الريس، وينال من رجولته، وهو الأمر الذي يمارسه الشاب في فيلم «شيء ما يحترق» في ارتباطه مع زوجة المعلم، ربما انطلاقاً من المقدمات ذاتها.. وفي الحالتين سنرى محاولات الانتقام لهذا الشرف المنتهك، من قبل الزوج المخدوع، والانتصار لمفهوم الرجولة التي حاول الآخرون أن ينالوا منها.

إذاً ترتبط الرجولة، بالتحقق الجنسي مع المرأة أولاً، وهذا ما يمكن أن يدفع الرجل الخائب في مجاله للانتحار، كما لاحظنا في «المصيدة» وكذلك بالقدرة على صيانة الزوجة أو الحبيبة أو المتاع الجنسي للرجل، وعندها سيبذل الرجل جهده الكبير للانتقام لرجولته المنتهكة، رغم أنه يعاقب الزوجة المُعتدى عليها، والمُنتهكة.. سواء أكانت متواطئة أم لا. كذلك يرتبط تحقق المرأة بمدى قدرتها على التواصل مع زوجها أو حبيبها أو رجلها مهما كانت صفته، دون أن تهتم السينما السورية بفلسفته، أو التنظير له، أو للتعقيدات النفسية والاجتماعية، التي تنشأ عنه، أو للتجاوزات عما هو متعارف عليه اجتماعياً وعقيدياً، وقيماً أخلاقية.

عموماً يمكننا القول إن الموضوع الجنسي لم يكن موضوعاً مُقحماً في السينما السورية، بل نابعاً من عمق علاقات الناس، وتعاطيهم مع بعضهم البعض، وتواصلهم.. حينذاك يمكن الاستخلاص بأن الجنس والحب في السينما السورية ظهر كواحدة من مفردات وفعاليات الناس كيفما كانوا.

السجن .. المنفى .. الاغتراب

السجن في أبسط تعريفاته هو محاولة لتعطيل طاقات الإنسان وقدراته على الفعل، وزجّه في دائرة الموات، وعدم فاعلية، ومنعه من ممارسة إنسانيته واجتماعيته، من دوره الفردي والجماعي.. السجن هو بصورة أخرى، عملية عزل للإنسان عن محيطه، ومنعه من التأثير والتأثُّر المتبادل، وهو محاولة قمع الحيوية الاجتماعية والفكرية والاقتصادية والسياسية.. هذا الفعل الذي مارسته النظم والسلطات منذ اللحظات الأولى التي تسيَّدت بها على المجتمعات البشرية، وكان لها

أن تصطدم مع رغبات أبناء هذا المجتمع، وطموحاتهم.. أي أن السجن هو صورة من شكل العلاقة بين الإنسان والسلطة، كما في تحديد تموضع كل منهم تجاه الآخر. بينما النفي هو الفعل القسري الذي يرتكب ضد الفرد (وربما الجماعة) بغية إقصائه عن الفعل والفاعلية، والتأثير والتأثر.. إنه تغييب الإنسان حتى لو حضر، ومواراته خلف حجب كثيفة تعطله وتشلّه..

أما الاغتراب فهو تلك الخاصية التي تنشأ لدى المرء فتتجلى في القطيعة بين الإنسان ومحيطه.. فهو رغم تواجده فيما بين الناس، إلاّ أنه بعيد عنهم، تعصف به مشاعر الوحدة والتوحُّد والابتعاد والانقطاع عما حوله. وينشأ الاغتراب عادة عندما تتسيّد علاقات الاستبداد والقمع، والقهر الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والفكري، والكبت والحرمان واللا جدوى.. إنه نتاج النظم الديكتاتورية والسلطات القامعة، وهو يتحول من حالة فردية إلى حالة جماعية في زمن الانحطاط والتردي واللا معقولية.

وهذه المواقف الثلاثة التي تحدد شكل العلاقة بين الإنسان، ومحيطه، والنظام الاجتماعي والسياسي، والفعل والفاعلية، اهتمت السينما السورية بتناولها بصور مختلفة فقد كان للسجن حضور متميز ومختلف عن ظهوره في غير هذه السينما، فنرى «القلعة الخامسة» لبلال صابوني والسجن فيها وقد أضحى مكاناً للكشف والمعرفة، فالرجل الذي يدخل السجن السياسي بطريقة الخطأ، بسبب من تشابه الأسماء، سيقطع الشوط من الفطرية والعفوية إلى الوعي والنضج والتبلور، ويكون السجن هو أكثر الأمكنة قدرة على إفهامه حقيقة الواقع الذي يعيشه عالمه بدون «رتوش» وبدون تزييف.

في هذا المكان/السجن، سيرى تنويعات مختلفة مسلكية، مبدئية، أخلاقية، ويرى تنوعات المواقف والمبادئ والسلوكيات، والآراء والأفكار والأحزاب، هذا الفيض الذي لم يكن له أن يحصل عليه بهذه القوة خارج السجن.. أن أحد أبطال «أحلام المدينة» لمحمد ملص، يعبِّر ببساطة وباختصار عن هذا الدور الذي يفعله السجن، إذ يؤكد بثقة أنه قد تعلَّم داخل السجن أكثر مما تعلمه خارجه، وأنهم هناك داخل السجن يعرفون أكثر من الناس خارج السجن.

وإضافة إلى هذه الصورة المتميزة قدمت السينما السورية صوراً مختلفة للسجن، ولأثره ودلالاته.. فالسجن، هذا المكان الضيق، لن يستطيع أن يضيق على أحلام (جابر) في فيلم «المغامرة» لمحمد شاهين. جابر هذا الذي فضّل السجن طواعية لإطالة شعره، وكتمان سرِّ الرسالة التي نُقشت على جلدة رأسه، في مشهد ملفت سنرى عالمه الرحب، وهو في السجن، مقابل الضيق الذي تعيشه الجارية المحبة، وهي التي خارج هذه القضبان.. هنا ثمة علاقة بين المكان وطبيعة المشاعر التي تعتمل عند الإنسان..

سجن رهيب، يزجُّ به أبطال «المخدوعون» لتوفيق صالح، أنفسهم طواعية.. إنه الصهريج الحارق والخانق. إنهم، بغية الهروب عبر الحدود إلى بلد آخر، يدخلون في هذا الصهريج (السجن) للحظات، على حدِّ الاتفاق بينهم وبين أبو الخيرزان سائق الصهريج، وسينغلق من ثمَّ عليهم العالم بكل لهيبه.. فيما سنرى صورة طريفة مبتدعة يقدمها نبيل المالح في «الكومبارس» إذ يزج ببطليه في شقة الصديق (محمد الشيخ نجيب) ويقطعهما عن عالم الواقع القاسي. في هذا المكان المنغلق، والشبيه بالسجن لناحية محدوديته، وضيقه، ووحدته المكانية، سنرى البطلين أيضاً سجينين في دواخلهما، كل من جهته، ويبرع المخرج تماماً في ذلك المشهد الذي تتحوَّل فيه قضبان السرير إلى ما يشبه قضبان السجن، وهما خلفها، تحتها، معتقلان عن الفعل والتواصل.

في هذا الفيلم يتجلَّى الإبداع في اختراع صورة السجن «الحضاري» الذاتي، الداخلي، كما تتجلَّى حالة الاغتراب التي يعيشها هذان البطلان. إنهما وهما وسط الحشود المختلفة للناس، سنرى حجم وحدتهما، ومدى انقطاعهما عن العالم، وهلعهما، الذي يعصف بدواخل كل منهما.

هذا الاغتراب الذي يعيشه أيضاً حامد في «السكين» لخالد حمادة، إذ خانه الأخت والصديق، وذهب لقطع الصحراء سعياً نحو أمه .. هو يحاول الإفلات من قبضة هذه المرارة، في حين يستسلم بطل «الاتجاه المعاكس» في قبضة الاغتراب والانكسار، ويتجلى ذلك بالقطيعة بينه وبين من حوله، قريباً وبعيداً، صديقاً أو حبيباً.. كذلك الأمر بخصوص أبطال «الأحمر والأسود والأبيض» الفتيان الثلاثة

الذين يعيشون عالماً منقطعاً عمن حولهم، رغم رغبتهم الجارفة بالتواصل مع هذا العالم، ويعيش (صبحي الحلونجي) اغتراباً فظيعاً في فيلم «حادثة النصف متر» لسمير ذكرى، تشابه إلى حدّ كبير حالة الغربة والاغتراب التي يشهدها الكاتب صباح في «صعود المطر» لعبد اللطيف عبد الحميد، وهو طراز مما شهده «أبو أسعد» و«أبو فهد»، بطلا «الطحالب» و«الترحال» لريمون بطرس.

هذه النماذج بتنوعاتها المهنية، بين موظف، كاتب، مستخدم، نحات حجر ومتطوع مجاهد، ومناضل نقابي، إنما هي اختيارات غير منسقة، ولكنها متناسقة، غالباً من شرائح الطبقة الوسطى في المجتمع، تلك الشرائح التي لا تستطع التسلق في سلم الهرم الاجتماعي والاقتصادي، تماماً، كما لا تستطيع، من جهة أخرى، الالتصاق التام بفئات الفقراء والكادحين، وهي في تعلّقها القلق المتذبذب، بين أحلامها العالية وواقعها المنخفض، سينمو اغترابها عمن حولها، وتثير مرارة قصوى في سيرتها الغامضة، المقلقة، المحيرة.. خاصة في عندما يكون البلد برمته يشهد تحولات كبرى على الصعد السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية..

وبين السجن والاغتراب سنجد للمنفى حضوراً محدوداً حيث يتولى «المخدوعون» لتوفيق صالح رصيد سيرة الفلسطينيين في المنفى، وفي حركتهم الدائبة، من منفى إجباري إلى منفى اختياري، في مسعى لحل فردي يتخلصون من خلاله من لعنة اللجوء والنفي والطرد.. وكذلك الأمر عند بطل «السكين»، الذي يجد نفسه بين صديقه الذي خانه مع أخته، ولا يكون من خيار أمامه إلا بالفرار عبر الصحراء، لعله يجد عند أمه ملاذاً لروحه القلقة، ونفسه المتعبة.

فيما يعد غسان شميط فيلمه لرصد حياة النزوح لأبناء الجولان المحتل من خلال فيلمه «شيء ما يحترق». وهذا المنفى ذو الطابع الجماعي العام والقسري، في آن، بفعل العدوان الصهيوني، لم يكن هو فقط ما تناولته السينما السورية، إذ أن ريمون بطرس جعل من نزوح آلاف اللاجئين الفلسطينيين عام 1948، أحد الركائز أو المحاور في فيلم «الترحال» على الرغم من أنه لم يدخل في بنيتهم، ولا اقترب منهم إلا بحدود النظر إليهم، ورصد صورتهم الخارجية، والتعامل المتعاطف معهم.. والملاحظ أن غالبية الشخصيات التي تتحرك وتتفاعل، وتقوم بالحدث، هي

شخصيات «حموية»، فيما لم يترك أي شخصية فلسطينية تتحدث، لا عن تجربتها في النفي والطرد، ولا رأيها فيما يحصل، واكتفى بتبيان المعاناة، والتدليل عليها.. تلك المعاناة التي تتقاطع وتتداخل مع معاناة السوريين في فترة قلق سياسي عرفته عند نهاية الأربعينيات ومطالع الخمسينيات، تماماً إثر وقوع نكبة الفلسطينيين..

ولا شك أن المواقف التي تتجلي عن غربة واغتراب شخصيات أفلام السينما السورية، كثيرة ومتنوعة، منها ما هو متقدم بوضوح وصراحة، وفيها ما هو متوار خلف الأحداث.. وإلا فما الذي يدفع بطل فيلم «الرجل» لفيصل الياسري لتغييب شخصيته الحقيقية، لولا حجم المرارة التي يتجرَّعُها في غربته واغترابه المركبين.. وما الذي يدفع بطل «الترحال» للفرار خلف الحدود لولا أن البلد ضاق عليه إلى حدّ الخناق، ولم يعد له من مكان إلا في الخيار بين السجن، والمنفى؟.. أو يدفع بطل فيلم «الطحين الأسود» للفرار بعيداً عن قريته، عن قبضة المختار الذي يمثل أحد وجوه السلطة بأسوأ تركيباتها وتمظهراتها؟..

الفرار من البلد بالنسبة لمن جرب النضال، أو اصطدم مع السلطات، كما في حالة المفكر عبد الرحمن الكواكبي في «تراب الغرباء» لسمير ذكرى، ربما هي الشكل الموازي لمواقف عودة المناضل خائباً، فإذا تشابه العائد خائباً من الحرب في فيلمي «الليل» و«صندوق الدنيا» فليس فقط لأن من أداهما الممثل نفسه (فارس الحلو)، بل لأن الخيبة التي حاقت بهما أدت إلى الذهول ذاته، ربما. سنرى «على الله» يسير تائهاً شارداً ذاهلاً.. منقطعاً عما يحيط به، كما نرى الآخر في «صندوق الدنيا» يقص حكايته بشكل لا يقلّ ذهولاً. هما أصلاً نتاج بنية اجتماعية وشبكة علاقات لا يمكن أن تفضي بما هي إلى تحقيق انتصارات، على الرغم من التوق الفردي العالي، في إطارها..

إن اللا جدوى والعبث، أو المرارة، التي يصل إليها بالنتيجة أيٌّ من شخصيات هذه الأعمال، ستقوده إلى مهاوي الانتكاسة، في الإحساس والعلاقة والموقف من الآخر، إنسان، سلطة، نظام،.. هذه العلاقات التي يمثل الاغتراب، الغربة، المنفى، السجن، أقسى صورها، وبعضاً من تجلياتها. وهي في السياق تأتي استكمالاً لصورة البطل المقهور في السينما السورية.

سيجد الباحث في سوريا واحدة من أكثر مناطق الفعالية السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية.. سواء عبر تاريخها الموغل في القِدَم، حيث شهدت البذور الجنينية والأولى للحضارة البشرية، وأبجديتها، أو منذ قبيل نهاية القرن التاسع عشر، فقد ولدت فيها نوازع اليقظة العربية، وأسئلتها .. ومنذ الأفلام الأولى للسينما السورية كان واضحاً مدى ما فيها من جرأة في الطرح والمناقشة، وإثارة جوانب الصراع الاجتماعي، والحركة الجماهيرية..

الصراع الاجتماعي، أحد أهم المقولات التي قدمتها السينما السورية، وفي هذا السياق جاءت سلسلة من الأفلام التي تصور احتدام هذا الصراع بصور وتجليات مختلفة، ففي «سائق الشاحنة» سنشهد الصراع المحتدم بين العمال (السائقين) ورب العمل، والقضايا المطلبية التي ينادون بها، ويؤشر الفيلم إلى أن تحقيق هذه المطالب (زيادة الأجور) لن يتحقق بالإطار والمكسب الفردي، بل بالتنظيم، والحركة الجماعية، فالمعركة الفردية، خاسرة والمكسب الفردي وهم، إنه دعوة للانخراط في عالم الجماعة، وتنظيم حركة المجتمع. وهذا المنطق يتوافق مع الأطروحات الاشتراكية، واتجاهات اليسار..

وفي ثلاثية «العار»، التي ساهم بها كل من بشير صافية، بلال صابوني ووديع يوسف، سنرى فضحاً للإقطاعي، بتنوعات من صوره وأشكاله، الإقطاع الذي ينهب الفلاح ويستغله ويسرق جهده وعرقه، المراوغ حيناً، والعنيف حيناً آخر، لا يوقفه عن أهدافه، ضمير أو مناشدة، بل القوة والتصدي والمواجهة.. ولكن أي سبيل ذلك؟.. الإجابة تكمن في فيلم «الفهد» لنبيل المالح الذي يدعو للمواجهة الشعبية الجماعية ويرفض التمرد الفردي.

إن الفيلم إذ يقود (أبو علي الفهد) إلى حبل المشنقة، فإنه في الوقت ذاته لا يقود أفكاره وقيمه وطموحه للحرية والمساواة والعدالة والحياة، بل يقود فقط سلوكه وأسلوبه الفرديين في الثورة. وهذه الدعوة يعود نبيل المالح ليحققها ثورة عارمة ضد الإقطاع والدرك في ختام فيلم «بقايا صور»، بعد أن يفضح مرة أخرى الإقطاع وسياسات النهب والاستغلال والقهر الذي يمارسها ضد الفلاحين.

وبعد ذلك توقفت أفلام عدة أمام الطبقة البرجوازية، التي توارثت السلطة بعيد انهيار الإقطاعية، ولعلها هي ذاتها، بعد أن غيَّرت جلدها بتغيّر الظروف، إذ سنشهد الممارسات ذاتها بأشكال ومواصفات أخرى، ولكن جوهر النهب والاستغلال والقهر واحد، وهذا ما يفضحه «السيد التقدمي» لنبيل المالح، عندما يحاول أحد البرجوازيين شراء موقف أحد الصحفيين وضميره. إنه سلوك أكثر (أناقة) يمارسه البرجوازي الأكثر تحضُّراً من الإقطاعي، فبدل الدرك والسوط، يستعمل أمواله ومغرياته، لبسط هيمنته وتمرير مشاريع النهب والاستغلال.

وفي هذا النسق يحاول «الشمس في يوم غائم» لمحمد شاهين أن يصور محاولات الانسلاخ الطبقي عند بطله وانضمامه إلى صفوف الفقراء والكادحين، الذين هم الوقود الحقيقي للثورة ضد المستعمر وضد مغتصبي السلطة وسارقي قوت الشعب، من إقطاع وبرجوازية، والفيلم هذا يفتح حضن الحارة الشعبية وناسها البسطاء لكل المؤمنين بحقوق الشعب المستعدين للمضي في طريق تحقيقها، وبذلك يفتح كوة أمل للباحثين عن ذاتهم، أولئك الذين يؤرقهم سؤال وجودهم أولاً.

وبموازاة فضح الطبقات الاجتماعية المتسلطة، عملت بعض الأفلام على تبيان حقيقة الحرمان والفقر الذي تعيشه الطبقات المسحوقة، ومدى المعاناة التي ترزح تحت وطئها، فنرى الطفل الذي يضطر لترك المدرسة، والانخراط في العمل في فيلم «اليازرلي» لقيس الزبيدي، ويجول الفيلم في عوالم الحمالين، وعمال المرفأ، بما فيها من قسوة ومرارة، ويرصد حياة إحدى الأسر التي تقف على حافة الانهيار بغياب الأب، وهروب الابنة، واضطرار الطفل للعمل، والانخراط في حياة الواقع المرير قبل الأوان، ممثلاً لقهر يفضح طبيعة النظام الاجتماعي كاملاً. وهذا الفضح يعطي دلالة، في زرع البذرة الأولى للتمرد ضد هذا الواقع القاسي والصعب، فبمقدار ما نكتشف حقيقة الواقع ومرارته، بمقدار ما يتنامى العداء له، والكراهية، وتتنامى النوايا، أولاً، ثم الإرادات، لتغييره.

الجانب الآخر الذي عملت السينما السورية على رصده والنهوض بمهمته، هو نقد الواقع الحياتي اليومي بتفاصيله المختلفة، حيث ينصب جهد سمير ذكرى في فيلمه «وقائع العام المقبل» على فضح البيروقراطية على اعتبارها إحدى

معيقات التطور الحضاري، ليس فقط بمواجهة الموسيقى الطامح إلى تشكيل أوركسترا، بل بمواجهة الوطن ككل. هذا في حين جهد أسامة محمد في «نجوم النهار» لفضح روح الاستهلاك، وعدم التوازن والتناسب بين تطور الوعي وتطور الواقع الاجتماعي، بالشكل الذي يؤدي فيه (عدم التوازن هذا) إلى تداعي الروابط الأسرية والأحلام والطموحات.

إنه شكل آخر من أشكال المأزق الحضاري الذي يشهده الوطن، في لحظة زمانية مكانية معينة، ولا بد من نقد هذه الحالة، وهذا المأزق حتى ننظف الجراح التي تصيب جسد الوطن، أو مسيرته الحضارية. فمن خلال سيرة عائلة (غازي) سيقدم المخرج أسامة محمد، ببراعة، نماذج متعددة من الشخصيات: الأخوة وأبناء العم. فالدكتور معروف، الذي ترك ألمانيا ولم يلتفت لكل إغراءات أوروبا، سيصطدم في وطنه بعوائق تدفعه للعودة والسفر إلى ألمانيا، والإعلان عن بيع الأرض التي ما يفتأ الأخ (خليل) بالحلم في ضمٍّ كل أجزائها وزراعتها، ومنع بيع أي قطعة منها والاقتراب منها، وكذلك حلم الجد ببناء حظيرة وقبّة، ليدفن من يتوفى من أبناء العائلة بجانب بعض، في مكان تبدي الكاميرا الحساسة مدى روعته وجماله.

ينتفض خليل ويجزع عندما يعلم بنوايا الدكتور معروف للسفر وبيع الأرض، ولا يملك أحد المقدرة على فعل شيء. ورغم ما ينبئ به الحديث عن هذا الدكتور الذي ملأ ألمانيا بحضوره، ورفض كل إغراءاتها، فقط من أجل أن يعود إلى القرية؛ فبالاعتقاد أن المخرج تقصّد أن يرسم صورته على هيئة كاريكاتورية، في بعض تصرفاتها، بينما منح الرصانة إلى نموذج آخر ممتلئ بالتناقضات يمثله الشاعر توفيق، المثقف الذي يبدي سلوكاً ومظهراً اجتماعياً ما، ويخفي سلوكاً وطموحات أخرى مغايرة.

خليل، الدكتور معروف، المثقف توفيق، هم تنويعات من العائلة التي ينبغي النظر هنا إليها على أنها نموذج للوطن وللشعب، بكل تناقضاته ونوازعه. وإذ يلفّ الدخان الكثيف (كاسر) في شوارع المدينة، فإنها الإشارة الواضحة للمآل الذي ينتظر أفراد العائلة، كما ينتظر الوطن، في مرحلة مفصلية في حياته، إذ يشهد

تطورات وتحولات اجتماعية غير طبيعية. إنه رغيف الوطن (حسب تعبير خليل) الذي يتناوب الجميع قضمه وابتلاعه، فيضيع ويضيعون.

وينهج ريمون بطرس في «الطحالب» نهجاً آخر لتوجيه سهام النقد ضد الواقع بصوره السوداء، لناحية تفشي الكذب والبيروقراطية، وسيادة التهريب والتجار.. هذه التي تقبض على روح المجتمع، وتضيق الخناق عليه، وتقتل ما هو جميل ونبيل، ليس من حب وأحلام وإبداع وطموحات.. بل يفضح فساد القضاء في بنية من هذا الطراز. في العائلة فرد ذهب إلى بلاد النفط والمال (الخليج) وعاد ليكمل مشروعاته الاستثمارية، بينما انخرط شقيقه في جوقة المهربين والتجار، الذين لا يرون في الوطن سوى مزرعة مستباحة. يتقاتل الشقيقان، ويقتلان بعضهما، بطريقة حركية مدروسة من المخرج، ليشيع جثمانيهما سوية، ولينتهي بالنموذجين، معاً، إلى نهاية تراجيدية مأساوية.

روحية النقد الجاد والبناء تميزت بها مجموعة كبيرة من أفلام السينما السورية خصوصاً تلك التي تتوجه لتتناول واقعاً عربياً، يمكن أن تنطبق هنا وهناك على مدى الوطن العربي الكبير، ففضحت هذه الأفلام مفاسد الواقع ونكأت الدمامل التي تعتور جسده، في مسعى لشفائه من هذه الأمراض. ففضح عالم رجال الأعمال في «قتل عن طريق التسلسل» لمحمد شاهين يدق الأجراس وينبه إلى فساد يعتمل في أحشاء المجتمع الذي يأخذ سبيله في طريق التطور، ويرى هذا الفيلم ضرورة الفضح والكشف والتعرية، لهذا القطاع المتداخل طبقياً مع السلطات المتحكمة، ببنائها البرجوازي الصغير، في الوقت الذي يرسي قوانينه ونظمه في الخفاء بعيداً عن الأعين.

إنه طراز يهدر الوطن والكرامة والإنسان في سبيل مراكمة المزيد من الأموال. رجال الأعمال، الذين يبدون في الظاهر وكأنهم يبنون الوطن، تدلّ ممارساتهم على هدم أسمى ما فيه. في حين يؤشر فيلم «الكومبارس» لنبيل المالح إلى أولئك (الأبطال) الذين يستلبون حق الإنسان بالحياة والحب، حتى لو هرب الحبيبان إلى شقة صديق، فإن الواقع بقسوته سيتدخل، آناً في اعتقال الجار الفنان، وحيناً بسؤالات الرجل الغامض، ويبقى الحلم حلماً، بأن يستطيع الرجل أن

يحب فتاته ويتواصل معها ويثير هذا الفيلم سؤال من هم (الأبطال) حقيقة ومن هم (الكومبارس)؟.. عبر ضربات لاذعة تتوارد على ألسنة شخصيات الفيلم خصوصاً الشخصية التي أدى دورها الفنان المبدع بسام كوسا، ففي آخر الأمر ينشد الجميع نشيد النصر، ولكن أي نصر هذا؟..

في «المصيدة» لوديع يوسف، عزف آخر على وتر الفضح لعالم الأعمال ورجالاته، وفضح لحقيقة الملابسات التي تدور في الخفاء، هذه الملابسات التي تذهب بالنقاء والطهارة، وتهدد الصفاء والجمال، وترسي دعائم (البيزنس) الذي يستهلك الروح والجسد. وعملية الفضح هذه، هي شكل آخر من أشكال النقد الذي يؤسس للبياض والنقاء والطهارة، التي لا بد من الحفاظ عليها، إذا ما أردنا الحفاظ على الإنسان والوطن.

لقد شاءت بعض أفلام السينما السورية الدخول في حديث السياسة من خلال الصراع الاجتماعي، وطبيعة العلاقات القائمة في إطار الهرم الاجتماعي، قمة وقاعدة، سلطة وشعب، وما يمكن التعبير عنه فنياً في هذا الإطار. فمن نافل القول إن القوى المهيمنة اقتصادياً واجتماعياً، إنما هي الامتدادات والاستطالات لبنية السلطة، وأجهزتها، وأدواتها..

في حين أن اتجاهاً آخر من الأفلام ذهب في حديث السياسة من خلال إعادة استحضار فترات منصرمة، من حياة هذا البلد، وتاريخه القريب المتوسط، إذ يعمد «أحلام المدينة» لمحمد ملص إلى إعادة صياغة أحداث نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات من خلال عيني طفل حائر باحث عن الأمن والأمان، ومن خلال عيني رجل ذهب بصره في حب فلسطين وفدائها، ويأمل باستعادة نورهما، استعادة الحلم الذي مضى، أو أهدر.

«أحلام المدينة» فيلم مترع بالسياسة، أحداثاً، وأشخاصاً، تيارات ومذاهب، رؤى، اختلافات واتفاقات.. ثمة مبدئيون وانتهازيون، مهتمون ولا مبالون.. فعالية عالية يعيشها هذا المجتمع وهو يتحضّر للانخراط بالوحدة التجربة، بالوحدة الأمل، والحلم. تحضر الانقلابات وجنرالاتها، وتنوعات الأحزاب والمواقف السياسية، ويطفح الحديث عن فلسطين، وموسكو، والعرب، وعبد الناصر، والوحدة

العربية.. وكثير من مفردات مجتمع عربي يقطع المرحلة منذ نهاية الأربعينيات إلى قرب نهاية الخمسينيات، ويترع بالدلالات القوية الكثيفة والمعمقة، حول هذه الأحداث .. ثمة مظاهرات، وانقلابات عسكرية، وشجارات ومصارعات، وأحلام ونقاشات.. جرأة وخوف، إحجام وإقدام، وغناء للوحدة في شوارع خلت من مارّتها، وصور بإيحاءات عميقة.. تنتهي إلى الخيبة التي تكاد تلفّ قرناً من الزمن، يتراكم على عدة قرون مضت، منذ سقوط بغداد تحت سنابك المغول.

الحديث في السياسة يدور بين الموظفين في دائرة حكومية كل ما فيها يوحي بالبطالة المقنعة، وذلك في فيلم «حادثة النصف متر» لسمير ذكرى، ليتناول واقعاً عربياً محدداً، فيذهب الحديث نحو فلسطين والثورة، وإلى العميل والجاسوس، والصهيونية التي زرعته.. تتعدد الأمكنة من الحارة الشعبية، إلى الدائرة الحكومية، إلى المخيم، إلى غرفة على السطح، وكأنما السياسة هي الخبز اليومي الذي يقتاته الجميع في هذا الفيلم، يقفزون عن خيباتهم وانكساراتهم وأوجاعهم، وربما أحلامهم، ولكنهم لا يقفزون عن الموضوع السياسي.. ليبقى السؤال معلقاً حول مدى قدرة المقهور اجتماعياً على الفعل، أكثر من مجرد الكلام، أو تحقيق القليل مما يحقق به توازنه النفسي، قبل أن يجن أو يسقط في مهاوي الغربة والاغتراب.

ويأخذ فيلم «القلعة الخامسة» لبلال الصابوني ميزة أنه يكاد يكون الفيلم الوحيد الذي نجد فيه حديثاً واضحاً حول المعتقل السياسي، مكاناً، وأشخاصاً، حيث تدور معظم أحداث الفيلم ضمن السجن، كمكان محدود، ومن خلال شخصية البطل والمواقف السياسية المختلفة لأولئك الذين يعيشون خلف قضبان السجن، وعموماً نستطيع القول إن الفيلم إنما هو وثيقة مزدوجة، أولاً تدين الأنظمة القمعية التي تعتقل الناس، وتزجّ بهم خلف القضبان، ولو بسبب تشابه الأسماء، ووثيقة مع صيرورة تطور الإنسان وانتقاله من مرحلة العفوية والسذاجة والوقوف الناضج والواعي ضد هكذا نمط من الأنظمة.

نقول هذا على الرغم من ظهور المعتقل السياسي في أفلام أخرى، لعل أبرزها في «الترحال» عندما تمّ زج من لهم علاقة بالنضال السياسي الحزبي، والعمل النقابي، بالمعتقلات السياسية، إثر الانقلاب العسكري الذي قاده العقيد

أديب الشيشكلي، مطلع الخمسينيات، ومنها فيلم «أحلام المدينة» لمحمد ملص، وفيلم «تراب الغرباء» لسمير ذكرى، حيث يتم الزجّ بالمفكر عبد الرحمن الكواكبي في الاعتقال ومحاكمته، والحكم عليه بالإعدام، بسبب من أفكاره التي لا تتفق والاستبداد العثماني، وتفشي السوء والفساد في إداراتها. ربما لم يكن الكواكبي رجل سياسة بالمعنى المباشر، لكنه كان يملك من الآراء، ويتخذ موقف الاصطدام من السلطة المستبدة. سواء أكان في إدارة حلب، أو في الصحافة، أو في الانتماء إلى الاتجاه الفهم المتنور للدين.

دوماً نستطيع أن نجد صيغة ما من صيغ الحديث السياسي موجودة في الأفلام السورية، من خلال أحاديث الصراعات الاجتماعية، أو المعارك الوطنية والقومية، قديمها ضد العثمانيين والفرنسيين، وجديدها في إطار الصراع العربي الصهيوني، النكبة، النكسة، والآثار التي نجمت عنهما، ومن ثم حول حرب تشرين التحريرية.. فالوطن بكل تنوعات المواضيع المتعلقة بواقعه راهناً وماضيه ومستقبله، والسياسة بكل موضوعاتها وتعقيداتها، كانت موضوعاً على مائدة البحث السينمائي والتناول في السينما السورية.

ولكن هذا لا يجعلنا نغفل عن العديد من الملاحظات البارزة في هذا المجال، خاصة أننا نجد أن السينما السورية لم تنتج أي فيلم على علاقة بالنضال الحزبي والسياسي، مباشرة، والتفاعل في هذا الصدد، فباستثناء فيلم «القلعة الخامسة» ليس من تناول مباشر للعمل الحزبي السياسي، مع ملاحظة أن القصة لكاتب عراقي، والسيناريو لكاتب مصري. في حين أنه من المعروف أن سورية شهدت خلال القرن العشرين عملاً ونضالاً سياسياً وحزبياً ملفتاً، يمكن أن نعود في بداياته إلى مطالع القرن العشرين، على الأقل منذ السادس من أيار عام 1916، الذي يعتبر يوم الشهيد العربي. وهو ما يدل على أن النضال السياسي والحزبي، في سوريا، يملك من العمر والتجربة ما يكاد يطاول قرناً من الزمن.

إن اتجاه السينما السورية إلى تناول الحديث السياسي من خلال موضوعات الصراع الاجتماعي (الطبقي)، في الوقت الذي نعرف أن جميع المخرجين الذين عملوا في إطارها هم من الطراز المسيَّس، وممن يمتلكون الموقف والانتماء

السياسي الحزبي، أو الانتماء الأيديولوجي الفكري، على الأقل، يبين أنها كانت سينما المؤلف المخرج، أكثر مما كانت سينما قطاع عام، يراد منها أن تكون معبرة عن اتجاه دعائي إعلامي يخدم الدولة وبنيتها السياسية الحزبية، والأيديولوجية، وهو أمرٌ يمكن إدراكه من خلال التداخل الكبير بين بنية الدولة (صاحبة القطاع العام) وخطابها، والكثير من الأطروحات الثورية، والتحالفات، والعلاقات مع القوى الثورية والتحررية في العالم.. كلّ ذلك مما ترك هامشاً أمام المخرجين للتحرك سينمائياً، فيما يريدونه من مواضيع ومقولات؛ وفي حال طغيان الرؤية الذاتية للمخرجين، اختفت تماماً أفلام الادعاء أو الدعاية، لأي نظام أو سلطة.

كما أن الحرب، باعتبارها ممارسة عالية الضجيج للسياسة، لم تظهر أبداً في السينما السورية. وإذا كان قد مضى على حرب تشرين 1973، ثلاثة عقود من الزمن، فمن الملاحظ أن ليس هناك أي فيلم يتناول تلك الحرب، مباشرة، أي ليس ثمة من فيلم «حربي» يتناول الأعمال القتالية، والمآثر البطولية، التي سجلها أفراد الجيش العربي السوري، وحفلت بها تلك الأيام التي ارتقت إلى ذاكرة التاريخ.

لم تصعد السينما، السورية الروائية الطويلة، جبل الشيخ، ولا هضاب الجولان، ولا رافقت الجنود والمقاتلين في مهماتهم القتالية، رغم أننا شاهدنا ظهور لمشاهد قتالية، قليلة جداً، من الاستذكار في «الاتجاه المعاكس»، أو مشاهد بالقرب من الجبهة في «رسائل شفهية»، وحالة الحرب في «ليالي ابن آوى».. ويبدو أن السينما السورية لا تفكر أبداً في عمل فيلم تدور أحداثه في الجبهة أو الخنادق أو مسرح الأعمال القتالية. بل لعلها اكتفت بأفلام رصدت مسافة الحلم بين النكسة الحزيرانية وحرب تشرين، كما في (الأحمر والأبيض والأسود، الاتجاه المعاكس، حادثة النصف متر..) أو بالحديث عن الخيبة الحزيرانية، من بعيد، كما في (ليالي ابن آوى، صندوق الدنيا) وآثار تلك النكسة على الأنماط والشخصيات، أو الحديث عن خيبة النكبة وقهرها (أحلام المدينة، قمران وزيتونة)، ومن قبلها انتكاسة الثوار المتطوعين في العامين 1936، 1948، كما في (أحلام المدينة، الليل، الترحال)..

لقد تحدثت السينما السورية عن الحرب، لكنها لم تذهب إليها، ولم تتناولها مباشرة، ولم تصور وقائعها وأحداثها، واكتفت بالحديث عن تداعياتها وآثارها..

وهذا أمر غريب فعلاً، إذ أن الحرب لم تكن تكليفاً، ولا كانت فعلاً خارجياً في المجتمع السوري، المنغمس تماماً بوقائع الحرب والثورة والنضال، والشهداء والجرحى والمعتقلين.. وليس من المبالغة القول إن هذا المجتمع متشارك تماماً، بكل فئاته، في موضوعة الصراع العربي الصهيوني، والحروب التي نشأت، أو تفرعت، أو توازت معه، كافة.. وثمة الآلاف، ليس فقط من الشهداء، بل من تلك القصص والحكايات، التي كتبها الشهداء والجرحى والمعتقلون، والمناضلون والفدائيون والمتطوعون والمجاهدون، السوريون، طيلة القرن العشرين، بالدم.

فيلموغرافيا السينما السورية

الأفلام الروائية الطويلة للقطاع العام

اسم الفيلم	تاريخ الإنتاج	المخرج
1- سائق الشاحنة	68/1967	بوشكو فوتشينيتش
2- ثلاثية رجال تحت الشمس	1970	نبيل المالح - محمد شاهين - مروان مؤذن
3- الرجل	1970	فيصل الياسري
4- حتى الرجل الأخير	1971	أمين البني
5- السكين	1971	خالد حماده
6- الفهد	1972	نبيل المالح
7- المخدوعون	1972	توفيق صالح
8- وجه آخر للحب	1973	محمد شاهين
9- ثلاثية العار	1974	بشير صافية، وديع يوسف، بلال صابوني
10- اليازرلي	1974	قيس الزبيدي
11- السيد التقدمي	1974	نبيل المالح
12- المغامرة	1974	محمد شاهين
13- كفر قاسم	1974	برهان علوية
14- المطلوب رجل واحد	1974	جورج نصر
15- الاتجاه المعاكس	1975	مروان حداد

16- الأبطال يولدون مرتين	1976	صلاح دهني
17- الأحمر والأبيض والأسود	1976	بشير صافية
18- التقرير	1977	هيثم حقي
19- القلعة الخامسة	1978	بلال صابوني
20- حبيبتي يا حب التوت	1978	مروان حداد
21- بقايا صور	1979	نبيل المالح
22- المصيدة	1979	وديع يوسف
23- حادثة النصف متر	1980	سمير ذكرى
24- قتل ع/ط التسلسل	1981	محمد شاهين
25- حب للحياة	1982	بشير صافية
26- أحلام المدينة	1983	محمد ملص
27- الشمس في يوم غائم	1985	محمد شاهين
28- وقائع العام المقبل	1985	سمير ذكرى
29- نجوم النهار	1988	أسامة محمد
30- ليالي ابن آوى	1990	عبد اللطيف عبد الحميد
31- رسائل شفهية	1991	عبد اللطيف عبد الحميد
32- الطحالب	1991	ريمون بطرس
33- الليل	1992	محمد ملص
34- الكومبارس	1993	نبيل المالح
35- شيء ما يحترق	1993	غسان شميط
36- صهيل الجهات	1993	ماهر كدو
37- آه يا بحر	1994	محمد شاهين

38- صعود المطر	1995	عبد اللطيف عبد الحميد
39- اللجاة	1995	رياض شيا
40 - الترحال	1997	ريمون بطرس
41 - تراب الغرباء	1997	سمير ذكرى
42 - نسيم الروح	1997	عبد اللطيف عبد الحميد
43 - الطحين الأسود	2001	غسان شميط
44 - قمران وزيتونة	2001	عبد اللطيف عبد الحميد
45 - صندوق الدنيا	2002	أسامة محمد
46 - رؤى حالمة	2003	واحة الراهب
47 - ما يطلبه المستمعون	2003	عبد اللطيف عبد الحميد

بطاقات الأفلام الروائية الطويلة

إنتاج القطاع العام في سوريا

سائق الشاحنة

سنة الإنتاج: 1967.

سيناريو وإخراج: بوشكو فوتشينيتش (مخرج من يوغوسلافيا).

قصة: نجاة قصاب حسن.

نبذة عن الفيلم:

سائقو شاحنات النقل، يعيشون في واقع مرهق، بين العمل الصعب والقاسي، وأحلامهم وطموحاتهم لنيل ما هو طبيعي وقانوني من حقوقهم. ثمة قصة حب، بين معاون سائق شاحنة وابنة هذا السائق، في غمار نضالهم جميعاً من أجل حق عادل في الحياة الكريمة، والعمل المتوازن، ونيل ما يستحقونه لقاء الجهد الذي يبذلونه..

ثلاثية رجال تحت الشمس

(ثلاثة أفلام روائية قصيرة).

سنة الإنتاج: 1970.

مدة العرض الكلية: 108 دقيقة.

1- المخاض:

سنة الإنتاج: 1970.

سيناريو وإخراج: نبيل المالح.

قصة: نجيب سرور.

نبذة عن الفيلم:

يدور الفيلم حول ولادة الثورة الفلسطينية، وانبعاثها من قلب المعاناة، وتحولها إلى بارقة الأمل، ومعقد الرجاء.. سيقدم الفيلم ذلك على نحو رمزي دلالي، يبين أنه رغم كل الممارسات الصهيونية الوحشية، ورغم القتل والتدمير، فإن الثورة الفلسطينية ستولد للتعبير عن ذاتها، والمضي إلى أهدافها. نحن أمام اعتداء صهيوني وحشي على قرية عربية فلسطينية عزلاء، ولكن من ثنايا المصير الفاجع لرجل فلسطيني وزوجته الحامل سوف ينبثق الأمل، على الأقل من خلال صراخ المولود الفلسطيني الجديد، الذي يمثل الأمل والمستقبل والجيل القادم، جيل الكفاح المسلح..

2- الميلاد:

سنة الإنتاج: 1970.

إخراج: محمد شاهين.

مساهمة: قيس الزبيدي.

نبذة عن الفيلم:

محاولة للتعبير عن ولادة الفلسطيني الجديد، في ظل المقاومة المسلحة، بعد شوط من القلق والتردد، إذ نرى المعلم الذي يعيش قلقاً وتذبذباً، وهو يحسم قراراته أخيراً، وينتمي إلى العمل الفدائي المسلح، بعد فترة من الصراع والقلق الذي يعتمل داخله.. الفيلم يريد رصد المسافة بين حالة السلبية، حيث يرى البعض ما يجري في الواقع، من اعتداء صهيوني على الناس، حتى في أقصى أماكن تواجدهم وعيشهم، وبين حالة الإيجابية إذ سيندفع البعض للعمل الفدائي.. إنه دعوة لرفض السلبية والخوف، والذهاب باتجاه الجرأة

والإقدام والفعالية، من خلال الدعوة للالتحاق بالعمل الفدائي، وممارسة الكفاح المسلح، كخيار أعلى للتحرير..

- اللقاء:

سنة الإنتاج: 1970.

سيناريو وإخراج: مروان مؤذن.

مساهمة: قيس الزبيدي.

نبذة عن الفيلم:

حكاية لقاء يحصل بين أحد أفراد المقاومة الفلسطينية، وفتاة أجنبية، بعد مقتل الصهيوني الذي كان يقود السيارة التي كانت تقلُّها.. وستبقى تلك الفتاة الأجنبية إثر ذلك بمثابة رهينة لدى ذلك الفدائي.. سيدور حوار ونقاش متبادل بينهما حيناً، ومتوتر داخلياً، في أحيان أخرى. تبدأ الفتاة الأجنبية في عملية إعادة النظر في مواقفها، والبدء بقراءة القضية الفلسطينية وفق طريقة جديدة، تحاول أن تتفهَّم من خلالها القضية الفلسطينية على نحو مختلف، وأكثر قرباً من حقيقتها.. أهمية الفيلم الحقيقية أنه يحاول مخاطبة الرأي العام العالمي، وتحديداً الغربي منه، والمساهمة في تشكيله، وإعادة صياغته، على نحو جديد، متضامن مع القضية الفلسطينية، يؤيدها ويدعمها.. ويدحض المزاعم والمقولات التي تكونت عن القضية وحركة المقاومة الفلسطينية..

الرجل

سنة الإنتاج: 1970. (التلفزيون العربي السوري).

إخراج: فيصل الياسري.

نبذة عن الفيلم:

أتى الرجل من المغرب، وهو في خضم الثورات السورية ضد الانتداب الفرنسي وجد نفسه منخرطاً في فعاليات الثورة. ثمة بحث عن شخصيته التي أحاطها بالغموض، ومسيرة البحث سوف تدلنا على الكثير من الدلالات والمعاني في انخراط رجل مغربي في الثورة السورية ضد المحتل الأجنبي.

حتى الرجل الأخير

سنة الإنتاج: 1971. (قسم السينما في الإدارة السياسية للجيش والقوات المسلحة).

سيناريو وإخراج: أمين البني.

قصة: عن مسرحية «أغنية على الممر» للمصري علي سالم[69].

مساهمة: مروان حداد.

نبذة عن الفيلم:

في الحرب الحزيرانية عام 1967، ثمة مجموعة من الجنود يبقون على الجبهة، سيقاتلون حتى الرجل الأخير منهم. لن يستسلموا، ولن يهادنوا.. لكل منهم حكايته، وسيتساقطون دفاعاً عن الوطن، بل عن كل ما آمنوا به في حياتهم..

السكين

سنة الإنتاج: 1971.

سيناريو وإخراج: خالد حماده.

قصة: عن رواية (ما تبقى لكم) للروائي غسان كنفاني.

نبذة عن الفيلم:

لعل رواية «ما تبقى لكم» لغسان كنفاني، أشهر من أن نسرد متضمناتها الحكائية، أو أن نتحدث عن بنيتها السردية. والفيلم يقتدي بكل ما في هذا العمل من تفاصيل. حامد ومريم وزكريا، ثلاثة

فلسطينيين في قطاع غزة، تتشابك العلاقات فيما بينهم. ثمة قصة حب خائبة، وعلاقة صداقة مضيعة، ووشايات تصل إلى الأعداء. ومحاولة الفرار إلى الأم اللاجئة في الأردن، ومواجهة في صحراء غزة مع جندي صهيوني..

الفهد

سنة الإنتاج: 1972.

سيناريو وإخراج: نبيل المالح.

قصة: عن قصة (الفهد) للروائي حيدر حيدر.

نبذة عن الفيلم:

لم يكن بمستطاع الفلاح «أبو علي الفهد» تحمل الإهانة التي وجهها له الوقاف، رجل الآغا ومندوبه، في حملة تحصيل ما ينبغي على الفلاحين دفعه للآغا، من مكوس أو ضرائب، هي الحصة التي لا بد للفلاحين من أدائها للآغا من محاصيلهم ومواسمهم.. الفقر وقلة الحيلة والإهانة المضافة إلى كل هذا القهر جاشت في نفس الفهد فضرب الوقاف ثأراً لكرامته التي تعرضت للنيل منها. ذلك كان كفيلاً بجره إلى السجن والتعذيب والإذلال الذي لم يجد أبو علي بداً من محاولة الدفاع عنها، بالتمرد والصعود إلى الجبال، حيث المواجهة مع الدرك ورجال الآغا، والانتهاء إلى حبل المشنقة بوشاية قذرة من خاله.

المخدوعون

سنة الإنتاج: 1972.

سيناريو وإخراج: توفيق صالح.

قصة: عن رواية (رجال في الشمس) للروائي غسان كنفاني.

نبذة عن الفيلم:

ثلاثـة مـن اللاجئـين الفلسـطينيين قادتـهم أقدارهـم السـوداء، ومحاولاتهم في الفـرار من مأساوية أحوالهم، فـي مخيمـات اللجوء، إلـى البحث عن الخـلاص الفـردي مـن خـلال محاولـة الوصـول إلـى الكويت، باعتبارها بلد النفط والمال، حيث من المأمول أن يتمكن كل منهم من العمل والتخلص القهر المحيق به، فقـراً وقلـة حيلـة. يلتقـون بفلسـطيني يعمـل سـائق صـهريج، ويتمكـن مـن إقناعـهم بقدرتـه علـى تهريبهم في صهريجه من البصرة إلـى الكويـت. ولكـن القـدر يقودهـم إلى الموت اختناقاً داخل الصهريج، ورمي جثثهم على مزيلة في عـراء الصحراء..

وجه آخر للحب

سنة الإنتاج: 1974.

إخراج: محمد شاهين.

قصة: خلدون الشمعة، محمد شاهين.

سيناريو: محمد شاهين، بدر الدين عرودكي.

مساهمة: قيس الزبيدي.

نبذة عن الفيلم:

هو طبيب، وكان من الممكن لحياته أن تمضي بكل الهدوء، خاصة وأن ممرضـة فـي المشفى التـي يعمـل بـها تكـن لـه كل الحـب والوفـاء، لكـن حادثة ما غيرت حياته، وحولت مصيره. ثمـة امـرأة جـاءت الإسـعاف بها ليداويها من عارض صحي ألم بها، فكان إنقاذها ومعالجتها بداية تورطه في علاقة معها ستغير حياته تماماً. ربما هو الحب مـن طـراز آخر، أو «وجه آخر للحب»، أو لعله محاولـة استكشـاف عـالم جديـد. والفضول الذي دفعه للانغماس في التجربة.

ثلاثية العار

(ثلاثة أفلام روائية قصيرة)

سنة الإنتاج: 1974.

مدة العرض: 100 دقيقة.

القصص: فاتح المدرس.

1- العبد:

إخراج: بشير صافيه.

سيناريو: بشير صافية، قيس الزبيدي.

2- خيرو العوج:

إخراج: وديع يوسف.

3- عود النعنع:

إخراج: بلال الصابوني.

نبذة عن الفيلم:

الفنان التشكيلي السوري المعروف فاتح المدرس، يكتب قصصاً عن واقع القهر الذي كان يعيش فيه المجتمع السوري، في فترات من القرن العشرين، وذلك عندما كان الإقطاع مسيطراً ومتسيداً.. ثمة فلاح يتحول إلى عبد بسبب الديون المرهقة التي تتعاظم وتتراكم بفوائدها عليه، وفلاح آخر ينتهك الإقطاعي أغلى وأعز ما لديه، شرفه وعرضه وكرامته.. وثمة إقطاعي لا يملك أدنى الأحاسيس الإنسانية التي تليق بالبشر، حيث تنطفئ حياة طفلة باحثة عن الدواء لأمها.. فتموت الأم تحت وطأة المرض، وتموت الطفلة التي حلمت بأن تصير غيمة.. غرقاً..

اليازرلي

سنة الإنتاج: 1974.

سيناريو وإخراج: قيس الزبيدي.

قصة: عن قصة (على الأكياس) للروائي حنا مينه.

نبذة عن الفيلم:

يغيب الأب بائعاً متجولاً في القرى المتناثرة في الجرود والجبال، ويترك أسرته الصغيرة. يضطر الطفل للعمال مساعداً للحمالين في مستودع أكياس الحنطة على شاطئ البحر. اليازرلي نموذج للبطل القوي البنية، السيد بين أصدقائه وعماله، المتلهف إلى المرأة الجميلة «صبيحة». ما بين عالمي اليازرلي والطفل تدور الأحداث، فالطفل الذي يكتشف العمال بذهول إنه يعرف القراءة والكتابة، سوف يتولى مهمة الكتابة على الأكياس، ويدخل في عالم الكبار وقصصهم وحكاياتهم، يعزّز ذلك كتاب «ألف ليلة وليلة» الذي وجده في المستودع، وشخصية البهلول الذي يتمكن من اختراق الحاجز بين عالمي الرجال والنساء.

السيد التقدمي

سنة الإنتاج: 1974.

سيناريو وإخراج: نبيل المالح.

قصة: عن قصة (إظهار الحقيقة) لموريس ويست.

نبذة عن الفيلم:

عن صحفي يقع في براثن برجوازي يريد شراء ضميره المهني ويبتعد به عن قول الحقيقة، بصدد ما يمارسه من أعمال تجارية ترقى إلى القتل..

المغامرة

سنة الإنتاج: 1974.

إخراج: محمد شاهين.

القصة: عن مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) لسعد الله ونوس.

سيناريو: محمد شاهين، قيس الزبيدي.

نبذة عن الفيلم:

يريد العلقمي، وزير آخر خليفة عباسي، إيصال رسالة إلى الروم للاتفاق معهم على فتح أبواب بغداد أمامهم مقابل منحه الحكم. تستعصي الأمور عليه لأن الأبواب مغلقة والحراسات مشددة. ثمة مملوك يدعى «جابر» تأتيه فكرة مجنونة، ويتطوع لإيصال الرسالة مقابل نيل الجارية التي يعشقها. تتمثل الفكرة في أن ينقش العلقمي ما يريد على جلد رأس جابر الحليق، ثم ينتظر في مكان مظلم تماماً، حتى يطول شعر الرأس، ويخفي الرسالة. ينجح جابر في مهمته إذ تصل الرسالة، وتتفتح أبواب بغداد أمام الغزاة، لكن جابر والعلقمي سينتهيان إلى ما يليق بمن يخون بلاده.

كفر قاسم

سنة الإنتاج: 1974. (بالاشتراك مع المؤسسة العربية للسينما، بيروت/لبنان).

إخراج: برهان علوية.

قصة: عاصم الجندي.

حوار: عصام محفوظ.

نبذة عن الفيلم:

«كفر قاسم» قرية عربية فلسطينية تعرضت لمجزرة دامية عام 1956، حيث تم قتل قرابة الخمسين من أبناء القرية، بحادثة مفتعلة،

ومقصـودة، إذ تم الإعـلان عـن حظـر التجـول، فيمـا الفلاحـون والفلاحات في الحقول، والعمال والعاملات في المعامل والورش، ولم يكن من المتاح لهم العودة قبل أن يصل الجنود الصهاينة ويقيموا حاجزا للقتل. الفيلم عملية إعادة روائية بصرية لتلك المجزرة، ويرقى إلى درجة الوثيقة.

المطلوب رجل واحد

سنة الإنتاج: 1974.

إخراج: جورج نصر.

نبذة عن الفيلم:

بين عائلتين في القرية، يقوم المتنفذ موسى بيك بتقسيم شجرة عملاقة، فتختلف العائلتان عليها، وتمضي الأمور إلى التورط في دائرة القتل. ما بين علاقة صداقة وعلاقة حب وتفاصيل كثيرة، يجد الفيلم أن لا بد من رجل ما يتمرد على السياسة اللئيمة التي يديرها موسى بيك ضد أبناء القرية..

الاتجاه المعاكس

سنة الإنتاج: 1975.

إخراج: مروان حداد.

قصة وسيناريو: حسن سامي يوسف، مروان حداد.

نبذة عن الفيلم:

في أجواء الطلبة الجامعيين، ثمة من تحطم على إيقاع النكسة، ولم يعد يجد جدوى، وآخر يرى أن الثورة هي الرد الحقيقي على النكسة، ويذهب في عملية فدائية.

الأبطال يولدون مرتين

سنة الإنتاج: 1977.

سيناريو وإخراج: صلاح دهني.

قصة: عن قصة (سر البري) علي زين العابدين الحسيني.

نبذة عن الفيلم:

في أحد مخيمات اللاجئين الفلسطينيين، يترك الجد لحفيده مهمة اكتشاف السر للتخلص من الواقع المأساوي الذي يرزحون فيه. ينتهي الفتى إلى أن المفتاح هو العمل الفدائي المسلح..

الأحمر والأبيض والأسود

سنة الإنتاج: 1976.

إخراج: بشير صافيه.

سيناريو: محمد مرعي فروح.

نبذة عن الفيلم:

ثلاثة فتيان يعيشون، في الفترة ما بين النكسة وحرب تشرين، على هامش المدينة، لكل منهم قصته وظروفه التي لا تختلف كثيرا في القسوة والصعوبة، كما لكل منهم حلمه.

التقرير

سنة الإنتاج: 1977. (التلفزيون العربي السوري).

إخراج: هيثم حقي.

نبذة عن الفيلم:

كثيرون لا يريدون كشف ملابسات حادثة كان يمكن أن تكون عادية، لكن البحث فيها قاد إلى اكتشاف البنية الاجتماعية الاقتصادية.

القلعة الخامسة

سنة الإنتاج: 1979.

إخراج: بلال صابوني.

قصة: فاضل عزاوي.

سيناريو: صنع الله إبراهيم.

نبذة عن الفيلم:

بسبب تشابه في الأسماء، اقتيد إلى المعتقل السياسي، وهو المغرق في عفويته الريفية، وفي سذاجة وعيه وأحلامه. في السجن سوف ينغمس في عالم جديد ما كان يمكن له أن يتخيل وجوده. وعندما تكتشف الحقيقة ويلقى القبض على المطلوب، تكون أحداث كثيرة في السجن صنعت منه مشروع مطلوب حقيقي.

حبيبتي يا حب التوت

سنة الإنتاج: 1979.

سيناريو وإخراج: مروان حداد.

قصة: أحمد داوود.

نبذة عن الفيلم:

عندما كان في قريته، كان فيه الكثير من الطيبة والأحلام الجميلة، له ولحبيبته ولأهل قريته، ولكنه عندما انغمس في المدينة فقد تغير إذ أخذته مغرياتها إلى مذاهب شتى.

بقايا صور

سنة الإنتاج: 1979.

إخراج: نبيل المالح.

قصة: عن رواية (بقايا صور) للروائي حنا مينه.

سيناريو: سمير ذكرى، محمد مرعي فروح، نبيل المالح.

نبذة عن الفيلم:

أبو سالم يعيش حالة من اللا جدوى، إنه يريد أن يعيش لكن كل محاولاته تذهب سدى، كأنما القدر يترصده. ينتقل من قرية إلى أخرى، بل من تحت هيمنة إقطاعي ومختار إلى آخر. في النهاية يجد نفسه متورطاً في مواجهة مع الدرك، فيقتل وتكاد تكتمل دائرة اللا جدوى لولا أن ابنه يمد يده نحو بندقية والده، مرصوداً ببنادق الدرك أنفسهم.

المصيدة

سنة الإنتاج: 1980.

إخراج: وديع يوسف.

قصة وسيناريو وحوار: علي عقلة عرسان.

نبذة عن الفيلم:

بموت الأب العامل الفقير، ومرض الأم، تجد نفسها مضطرة للعمل في عيادة طبيب يأخذها إلى عوالمه الأخرى، حيث التجار ورجال الأعمال والصفقات.. تتورط في هذا العالم وتصبح جزءاً منه، وعلى إطلاع بخباياه، وعندما تريد الانسحاب والعودة إلى حارتها يكون ثمة من يترصدها بالقتل.

حادثة النصف متر

سنة الإنتاج: 1980.

سيناريو وإخراج: سمير ذكرى.

قصة: صبري موسى.

نبذة عن الفيلم:

لقاء صدفة مع امرأة في حافلة نقل ركاب، سيغير حياته؛ هو المحتقن بالانكسارات والخيبات، من حارته الشعبية إلى الدائرة الحكومية التي يعمل فيها، ومن أحلامه ومشاعره إلى الواقع السياسي والاجتماعي الذي يقف على بوابة الحرب. ومن خلاله يتمكن الفيلم من إلقاء نظرة على البنية المجتمعية.

قتل عن طريق التسلسل

سنة الإنتاج: 1982.

إخراج: محمد شاهين.

قصة وسيناريو: حسن سامي يوسف، محمد شاهين.

نبذة عن الفيلم:

هي التي تورطت في عالم رجال الأعمال، وكانت تؤمن لهم المكان الذي يعقدون فيه صفقاتهم، وتلبية رغباتهم وشهواتهم، لن تستطيع الانسحاب من هذا العالم، والعودة إلى ابنتها، رغم كل ما يمكن أن تقدمه من مبررات، إذ يبدو أن القتل هو المصير المحتوم لها.

حب للحياة

سنة الإنتاج: 1981.

إخراج: بشير صافيه.

قصة وسيناريو: حسن سامي يوسف.

نبذة عن الفيلم:

شجار مع صاحب البيت أدى إلى مقتله، ومواراة جثته، فيما تمضي حبيبته المثقلة بالكثير من همومها، في مسيرة البحث عنه، دون جدوى..

أحلام المدينة

سنة الإنتاج: 1983.

إخراج: محمد ملص.

سيناريو: محمد ملص، سمير ذكرى.

نبذة عن الفيلم:

بعد موت زوجها، تجد نفسها مضطرة للعودة مع طفليها إلى بيت أبيها الذي يبدو قاسياً بلا قلب. إنه يزج بطفلها الصغير في دار للأيتام فيما يتمكن طفلها البكر من البقاء معها، والعمل لتحصيل لقمة العيش. الفترة هي خمسينيات القرن العشرين في دمشق، والفتى من خلال عمله وعلاقاته وأحلامه سوف يشهد الكثير من تفاصيل ما يحصل، في البيت والحارة ومكان العمل، كما يسمع عن الانقلابات والصراعات.. تنتهي الأحداث إلى قيام الوحدة بين سوريا ومصر، لكن مرارة ما طعمها في الفم.

الشمس في يوم غائم

سنة الإنتاج: 1985.

إخراج: محمد شاهين.

قصة: عن رواية (الشمس في يوم غائم) للروائي حنا مينه.

سيناريو: محمد مرعي فروح.

نبذة عن الفيلم:

على الرغم من أنه ينتمي إلى أسرة غنية في مدينة اللاذقية، إلا أنه أراد الانتماء إلى الناس البسطاء والشعبيين، وتكون «رقصة الخنجر» طريقة للتعبير عن الكثير مما يجري في الواقع، ويجيش في الوجدان.

وقائع العام المقبل

سنة الإنتاج: 1982.

سيناريو وإخراج: سمير ذكرى.

نبذة عن الفيلم:

يعود بعد إنهاء دراسته في الخارج، وإذ يشرع في محاولة تحويل أحلامه إلى واقع سوف يصطدم بالكثير من العقبات جراء تفشي الكثير من الفساد في البنية.

نجوم النهار

سنة الإنتاج: 1988.

قصة وسيناريو وإخراج: أسامة محمد.

نبذة عن الفيلم:

لم يكن للعرس الكبير الذي تتحضر له القرية/الأسرة أن ينتهي على خير، إذ ثمة الكثير من الأحداث تدور علناً وسراً على السواء. عائلة غازي بأفرادها، رجالاً ونساء، تشهد انهيارها وتداعيها.. والانتهاء إلى غموض ما.

ليالي ابن آوى

سنة الإنتاج: 1990.

قصة وسيناريو وإخراج: عبد اللطيف عبد الحميد.

نبذة عن الفيلم:

لا يستطيع رب الأسرة إطلاق صفيراً يبعد عواء ابن آوى، الأم هي التي تستطيع ذلك، والحكاية في النهاية هي حكاية تداعي أسرة بأفرادها كافة، في لحظة النكسة الحزيرانية تماماً، حيث تتلاشى هذه الأسرة في مهب العواصف والأمطار وعواء ابن آوى..

رسائل شفهية

سنة الإنتاج: 1989.

قصة وسيناريو وإخراج: عبد اللطيف عبد الحميد.

نبذة عن الفيلم:

انطفاء تلك الأيام الحميمة، حيث كانت البراءة والعفوية، تحت سنابك سكة القطار الحديدية. تلتبس حكاية الحب، في لحظة، إذ يتحول حامل الرسالة الشفهية بين الصديق وحبيبته إلى جزء من علاقة الحب، لكن الأمور تقوده إلى الابتعاد زمناً طويلاً، وإذ يعود بعد ذلك يجد نفسه مرة أخرى يحمل رسالة شفهية من الصديق إلى الحبيبة التي أضحت زوجة.

الطحالب

سنة الإنتاج: 1991.

قصة وسيناريو وإخراج: ريمون بطرس.

نبذة عن الفيلم:

موت الأشياء الجميلة، وتحطم الأحلام على صخرة واقع تعشش فيه الطحالب، وتمتص دمه. هو يعمل في المحكمة موظفاً عادياً، وفي البيت أخاً كبيراً، وله مع الحب حكاية، والمسرح حكاية. لكنه ينتهي إلى خيبات متتالية، لعل الجلطة كافية فيها.

الليل

سنة الإنتاج: 1991.

قصة وسيناريو وإخراج: محمد ملص.

تعاون سيناريو: أسامة محمد.

نبذة عن الفيلم:

فتى يحاول إعادة بناء حكاية والده الذي مات متعدد الحكايات والروايات، من متطوع ثائرا في فلسطين، إلى مهزوم خائب في القنيطرة. من النكبة إلى النكسة، زمن من الخيبات. لعله الليل الذي يدلهم على الروح، ويتطاول في الزمان والمكان، ويكاد يطفئ الذاكرة.

الكومبارس

سنة الإنتاج: 1993.

قصة وسيناريو وإخراج: نبيل المالح.

نبذة عن الفيلم:

في شقة الصديق يتواعدان للقاء، يريدان التواري عن الأعين والانقطاع عن العالم ساعة من الحب والتواصل، لكن أين لهما ذلك، إذ يتدخل العالم بقسوته بينهما ليجدا نفسيهما في غربة مريرة. هو الشاب الذي يدرس في الجامعة، ويهوى العمل في المسرح، لكنه يضطر للعمل في محطة للوقود، وهي تعمل للمساهمة في إعالة أسرة شقيقها حيث تعيش معهم بعد طلاقها.

شيء ما يحترق

سنة الإنتاج: 1993.

إخراج: غسان شميط.

سيناريو: وليد معماري، غسان شميط.

نبذة عن الفيلم:

النزوح من الجولان العربي السوري، إثر احتلاله من قبل الصهاينة إبان النكسة الحزيرانية، يؤسس للنهايات التراجيدية لأسرة من النازحين، في فجيعتهم، يموت الأب، ويقتل الابن، ويهدم البيت الذي بني بشكل عشوائي، في أحياء اختصها النازحون.

صهيل الجهات

سنة الإنتاج: 1993.

قصة وسيناريو وإخراج: ماهر كدو.

نبذة عن الفيلم:

تتعرض للاغتصاب، بعد أن اقتحم مجهولون المكان، فقتلوا الأب، والجياد التي يربيها.. تبدأ مسيرة البحث عن مغتصبيها، لتثأر منهم، فتقتفي آثارهم من مكان إلى مكان، وتمرّ على العديد من القصص والأحداث والتفاصيل والأمكنة.. مما يحول مسيرة البحث إلى كشف.

آه يا بحر

سنة الإنتاج: 1994.

سيناريو وإخراج: محمد شاهين.

قصة: عن رواية للروائي حنا مينه.

نبذة عن الفيلم:

كأنما الابن يريد تكرار مأساة والده البحار الذي التهمه البحر، فهل تنفع توسلات الأم للبحر أن لا يفعلها مرة أخرى؟.. أم أن الابن سيقوم هو بما يكفل نهاية لا تقل مأساوية؟..

صعود المطر

سنة الإنتاج: 1995.

قصة وسيناريو وإخراج: عبد اللطيف عبد الحميد.

نبذة عن الفيلم:

في واقع قهري، يعيش كاتب وراء آلته الكاتبة، فيبدو كأنه يريد مداواة الواقع المر بالخيال المشتهى. يقوم الفيلم على هذين الخطين

الروائيين، الواقعي والخيالي، فيتداخلان ويتقاطعان، لننتهي إلى النهايات المريرة ذاتها، التي يكون القتل إحدى مفرداتها.

اللجاة

سنة الإنتاج: 1995.

إخراج: رياض شيا.

قصة: عن قصة (معراج الموت) للروائي ممدوح عزام.

سيناريو : ممدوح عزام، رياض شيا.

نبذة عن الفيلم:

في منطقة اللجاة جنوب سوريا، والشهيرة بحجارتها البازلتية السوداء، تنبت قصة حب لا أفق لها، فتهرب الفتاة مع حبيبها، ويلاحقها أهلها لينفذوا الجزاء المعروف اجتماعياً، لكل من تفعل ذلك، ويبدو أنه لن ينقذها شيء أبداً.

الترحال

سنة الإنتاج: 1997.

قصة وسيناريو وإخراج: ريمون بطرس.

نبذة عن الفيلم:

لن يعود مع العائدين، من العمال أو المتطوعين السوريين بعد وقوع النكبة في فلسطين، فتنطلق زوجته في رحلة البحث عنه، في الوقت الذي تحاول فيه حماية أسرتها الصغيرة. تمر على آلاف اللاجئين الفلسطينيين الذين استقبلتهم مدينة حماة في جوامعها ومساجدها وكنائسها ومدارسها.. وإذ يعود فإن أقداراً أكثر ألماً من الجرح الذي أصاب كتفه في فلسطين، ستصيبه، سواء بسبب التزويج القسري الذي عقده الخال لابنته، أو بسبب الانقلابات التي تهدد حياته..

تراب الغرباء

سنة الإنتاج: 1997.

سيناريو وإخراج: سمير ذكرى.

قصة: عن رواية (تراب الغرباء) للروائي فيصل خرتش.

نبذة عن الفيلم:

الشيخ عبد الرحمن الكواكبي، يجد نفسه في مواجهة محتومة مع السلطة العثمانية، التي لا تكتفي بالاستبداد المأثور عنها، بل تعزز استعمال الدين للمزيد من الجهل والتخلف. وإذ يفلت الكواكبي من حكم بالإعدام، فإنه يضطر لمغادرة حلب متوجهاً إلى مصر.

نسيم الروح

سنة الإنتاج: 1997.

قصة وسيناريو وإخراج: عبد اللطيف عبد الحميد.

نبذة عن الفيلم:

هو يريد أن يملأ العالم بالحب، ويجعله غابة من الورد، وينقيه ويغسله بالثلج الأبيض، لكنه مرصود بقدر قاتل. كل ما فيه مرصود للمحبة والتعاون ومساعدة الآخرين وتلمس أحاسيسهم ومشاعرهم، وحبيبته قامت بالزواج من قريب لها لأنه حاول الانتحار حباً، وهو يبقى على الحب، والوفاء، حتى لو اخترقت رصاصة صدره عند القلب تماماً.

الطحين الأسود

سنة الإنتاج: 2001.

إخراج: غسان شميط.

نبذة عن الفيلم:

في تلك القرية، كانت الفضيحة من القسوة على عامل المطحنة كافية لأن تجعل الطحين بين يديه أسود، إذ ليس أصعب وأقسى من مسّ الشرف. كان يمكن أن تكون تلك هي الحكاية كلها، لكن الفيلم سوف يرصد مختار القرية وأعوانه، وممارساته اللا أخلاقية، ويطارد العديد من التفاصيل..

قمران وزيتونة

سنة الإنتاج: 2001.

قصة وسيناريو وإخراج: عبد اللطيف عبد الحميد.

نبذة عن الفيلم:

أضحى الأب عاجزاً قعيد الفراش، بعد إصابته خلال أحداث النكبة الفلسطينية، فيكون على الأم أن تنهض بالأسرة (الزوج والطفلين)، على الرغم مما تعيشه من قهر وحرمان وكبت.. وسنجد أن الطفل ذاته، يعاني من إشكاليات نفسية وعصبية، الأمر الذي يتمظهر من خلال عادته في مصّ الإصبع، ونتف الشعر. وتفشل محاولات الأم تخليصه منها.

صندوق الدنيا

سنة الإنتاج: 2002.

إخراج: أسامة محمد.

تأليف: أسامة محمد، بالتعاون مع هالة العبد الله.

نبذة عن الفيلم:

لن يسمي الجد أيّاً من حفيديه المولودين، وسيصعّد روحه في ذات اللحظة، ويترك الأسرة أمام أقدارها، ومصائر غامضة، ستلفّ أفرادها جميعهم، في لحظات تحوّل خارجة عن إراداتهم..

المراجع والمصادر

كتب:

1- جان ألكسان: السينما في الوطن العربي. سلسلة كتب عالم المعرفة. إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. العدد 51 شهر آذار/مارس 1982.

2- نذير فنصة: أيام حسني الزعيم. إصدار دار الآفاق الجديدة. بيروت. الطبعة الأولى 1982.

3- صلاح دهني: قضايا السينما والتلفزة في الوطن العربي. اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1993.

4- محمد عبد الوهاب الحسيني: الفيلم السياسي في السينما السورية. اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1991.

5- جمال ربيع: صعود المطر.. مفكرة الفيلم. دار مشرق مغرب. دمشق 1997.

6- عمار أحمد حامد: السينما في القرن العشرين. دار علاء الدين. دمشق2001.

7- محمد الأحمد: السينما تجدد شبابها، المؤسسة العامة للسينما، دمشق 2001.

8- طلعت شناعة: السينما والتاريخ.. كتاب غير دوري يشرف على تحريره الناقد سمير فريد، ويصدر في القاهرة..

9- صلاح هاشم: أفلام عكس التيار، إصدار مهرجان الشاشة العربية المستقلة، المنعقد في الدوحة خلال الفترة (17- 2001/3/23) برعاية قناة الجزيرة القطرية.

10- ديانا جبّور: عنهم في سينماهم، مركز جنين، دار المسبار، دمشق 2002.

11- علي أبو شادي: اتجاهات السينما المصرية، مطبوعات مهرجان السينما العربية الأول، البحرين، ط2000/2.

12- سمير فريد: أدباء مصر والسينما، مكتبة الأسرة/مهرجان القراءة للجميع، القاهرة 1999. ص32.

13- د. جمعة قاجة، بشار إبراهيم: عبد الناصر والسينما/بحث في إشكالية الرؤية بين سينما السيرة وسينما المعتقل. دار الطارق، دمشق 2001.

13- واحة الراهب: المرأة في السينما السورية، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2001.

منشورات:

1- السينما السورية من المغامرة إلى الهوية (1928-1995): المؤسسة العامة للسينما. دمشق 1995.

2- الأفلام الروائية الطويلة: منشورات المؤسسة العامة للسينما. دمشق 1995.

صحف ومجلات ودوريات:

1- مجلة العربي: العدد 439، يونيو 1995. إصدار وزارة الإعلام بدولة الكويت. مقال: السينما السورية: حصيلة قليلة ولكنها متميزة. بقلم محمد الحسيني. ص 174-179.

2- مجلة القاهرة: عدد مزدوج 169-170/يناير 1997. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مقال: القطاع العام السينمائي في مصر (1963-1972) محاولة للقراءة الموضوعية. علي أبو شادي. ص24.

3- مجلة الحياة السينمائية: العدد 46 خريف 1997. إصدار وزارة الثقافة. المؤسسة العامة للسينما. دمشق. مقال: مخرجو التسعينات في السينما السورية. بقلم: وفيق يوسف.

3- مجلة إلى الأمام: العدد 2260 الجمعة 11- 1994/11/17 بيروت. لبنان. مقال: السينما في سوريا: تواريخ وأحداث وأفلام. إعداد محمد عبيدو ص36/37.

4- مجلة الكفاح: العدد 109 آب 1995، إصدار منظمة الشبيبة التقدمية الفلسطينية، مقال: سينما السيرة، بشار إبراهيم، الصفحة 27.

أفلام:

- مشاهدة الأفلام الوارد ذكرها في الكتاب كافة.

الهوامش والمراجع

[1] - طلعت شناعة: السينما والتاريخ. كتاب غير دوري يشرف على تحريره الناقد سمير فريد، ويصدر في القاهرة..

[2] - أسس شركة «حرمون فيلم» للإنتاج السينمائي مجموعة من الشباب المغامرين من هواة السينما في سوريا، يُذكر منهم الرواد: أيوب بدري وأحمد تللو ومحمد المرادي. وقد تولّى أيوب بدري مهمة إخراج الفيلم، وانضم إلى المجموعة المصوِّر الفوتوغرافي رشيد جلال، كمصور سينمائي للإشراف على جهاز التصوير السينمائي، وهو من نوع «كينامو» قياس 35 مم، وكان أول عرض لهذا الفيلم قد جرى في سينما كوزموغراف (سينما أمية).

❖ انظر: جان ألكسان: السينما في الوطن العربي، سلسلة كتب عالم المعرفة، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 51 شهر آذار/مارس 1982 منذ الصفحة 123.. حيث يمكن الاستزادة حول قصة هذا الفيلم، وظروف إنتاجه، وبعض الملابسات التي أحاطت بذلك.

❖ انظر: مقال محمد الخسيني: السينما السورية/حصيلة قليلة ولكنها متميزة. مجلة العربي. العدد 439، يونيو 1995، إصدار وزارة الإعلام في دولة الكويت، ص 175..

❖ انظر: منشور «السينما السورية من المغامرة إلى الهوية 1928-1995» المؤسسة العامة للسينما. دمشق 1995.. ص5..

❖ أنظر: عمار أحمد حامد: السينما في القرن العشرين، دار علاء الدين، دمشق 2001.. ص91..

[3] - من الضروري الانتباه إلى أن إنتاج الأفلام الروائية الطويلة، في مصر، سبقه إنتاج عدد من الأفلام القصيرة، سواء روائية أو تسجيلية وثائقية، أو جرائد

سينمائية، فضلاً عن مشاركة بعض الممثلين المصريين (المسرحيين بالطبع) في بعض الأفلام التي كان ينجزها أجانب (خاصة من الأوروبيين) في مصر..

❖ أنظر: عمار أحمد حامد: السينما في القرن العشرين.. مصدر سابق.. ص 54، ص 57، ص 66، ص 77..

[4] - يذكر جان ألكسان في كتابه «السينما في الوطن العربي» أن أول فيلم مصري روائي طويل إنما هو فيلم «قبلة في الصحراء» للأخوين، من أصل فلسطيني، إبراهيم وبدر لاما، وأن هذا الفيلم عرض في الإسكندرية يوم 5 أيار 1927، وبعد مرور قرابة ستة أشهر، أي في 16 تشرين الثاني 1927، عرض في القاهرة فيلم «ليلى» وهو من إخراج استيفان روستي، وإنتاج وتمثيل عزيزة أمير.. ويشير ألكسان بقوله إلى أن «هناك مؤرخون يعتمدون اسم الفيلم الثاني (يقصد فيلم ليلى) كبداية للسينما المصرية نظراً لأنه أكثر أهمية من الفيلم الأول، وليس بين العرضين سوى شهور قليلة».

❖ انظر: جان ألكسان: السينما في الوطن العربي.. مصدر سابق.. في الصفحات 26-28، حيث يقدم المزيد من التفاصيل، وينقل عدداً من الآراء حول هذه النقطة.

❖ انظر: محمد الحسيني: مجلة العربي.. مصدر سابق.. ص 175.

❖ أنظر: عمار أحمد حامد: السينما في القرن العشرين.. ص 91..

[5] - مما لا شك فيه أن العروض السينمائية في سوريا سبقت، بأشواط زمنية، لحظة إنتاج الفيلم السوري الأول.. حيث يفصل بين العرض الأول للسينما، والإنتاج الأول للسينما في سوريا قرابة العشرين عاماً. ويمكننا هنا أن نذكر بعض أهم المحطات التاريخية للعروض السينمائية قبل إنتاج الفيلم الأول:

- في عام 1908 كان العرض السينمائي الأول عن طريق جماعة أجانب قدموا من تركيا وعرضوا صوراً متحركة عجيبة وكانت معهم آلة متنقلة تتحرك الصور فيها أفقياً.

❖ انظر: جان ألكسان: السينما في الوطن العربي.. مصدر سابق.. ص 121.

❖ أنظر: عمار أحمد حامد: السينما في القرن العشرين.. مصدر سابق.. ص 23..

- في عام 1912 عرض حبيب شماس صوراً متحركة في المقهى الذي كان يستثمره في دمشق، في ساحة المرجة، في الموقع الذي يقوم فيه الآن فندق سمير، وكانت آلة العرض تُدار باليد، وكان الضوء يتولَّد من مصباح يعمل بغاز الأستلين.

❖ انظر: جان ألكسان: مصدر سابق.. ص121.

❖ أنظر: عمار أحمد حامد: السينما في القرن العشرين.. مصدر سابق.. ص 31..

- في عام 1914 تم تأسيس أول دار للسينما في باب الفرج باسم سينما الكوزموغراف.

❖ أنظر عمار أحمد حامد: السينما في القرن العشرين.. مصدر سابق.. ص 37..

- في عام 1916، عرضت أفلام متحركة في أول صالة بنيت في دمشق للدولة العثمانية اسمها (سينما جناق قلعة) وكانت الأفلام ألمانية تحديداً، بسبب التحالف التركي/الألماني في الحرب العالمية الأولى، وتقع الصالة في ذات الموقع الذي يقوم فيه الآن مبنى البرلمان (مجلس الشعب)، وكان مبنى الصالة فخماً على الطراز الأوروبي، ولقد احترقت الصالة بعد شهر واحد فقط، ويذكر أنها سميت بهذا الاسم تخليداً لانتصار الأتراك على الأسطول البريطاني في مضيق جناق قلعة الذي يصل البحر الأبيض المتوسط وبحر مرمرة.. ويلفت النظر إلى أن الاحتراق كان ينتج عادة لأسباب تقنية، إذ يندلع بسبب الحرارة الشديدة المنبعثة من ضوء القوس الكهربائي. وبسبب كون الأفلام مصنوعة من مواد سريعة الاشتعال.

للتفاصيل انظر:

❖ أنظر: عمار أحمد حامد: السينما في القرن العشرين.. مصدر سابق.. ص 45..

❖ أنظر: محمد الحسيني: مجلة العربي.. مصدر سابق.. ص 174– 175..

❖ أنظر: مقال: السينما في سوريا: تواريخ وأحداث وأفلام. إعداد محمد عبيدو، مجلة إلى الأمام، العدد 2260 – الجمعة 11–1994/11/17. بيروت. لبنان.. ص 36–37..

❖ أنظر: منشور «السينما السورية من المغامرة إلى الهوية». مصدر سابق. ص 4..

– في عام 1917 قام ميشيل مريش بافتتاح سينما (الترقي) في حلب، وقد استولت الدولة العثمانية عليها، وأسمتها سينما (الاتحاد والترقي).

❖ أنظر: عمار أحمد حامد: السينما في القرن العشرين.. مصدر سابق.. ص 48.

– في عام 1918 أقيمت سينما (زهرة دمشق) بإشراف حبيب شماس، الذي كان يدير مقهى (زهرة دمشق) في المرجة، حينذاك، (ويذكر أنه في هذا المقهى كانت الفنانة التي ستصبح شهيرة في مصر فيما بعد، بديعة مصابني، تعمل كارسونة) وكان هذا المقهى مسرحاً ومرقصاً، وتقام فيه أيضاً مباريات ملاكمة. وكانت هذه السينما تعرض أفلاماً فرنسية عنيفة وأفلاماً كوميدية. ويُذكر أنه في العام 1918 ذاته، أُقيمت سينما (إصلاح خانه) التي افتتحها أجنبي اسمه آليكو بوليسيفتش، وكان محلها قرب مركز البرق والبريد في المرجة.. كما قام باسيل أرسان بافتتاح سينما (باتة) في حلب.. وقد احترقت الصالة، فيما بعد..

❖ أنظر: عمار أحمد حامد: السينما في القرن العشرين.. مصدر سابق.. ص 51..

❖ انظر: محمد الحسيني: مجلة العربي.. مصدر سابق.. ص 174..

❖ انظر: محمد عبيدو: مصدر سابق.. ص 36..

❖ انظر منشور «السينما السورية من المغامرة إلى الهوية».. مصدر سابق.. ص 4..

– في عام 1923 قام تاجر سلاح أرمني اسمه (أرمناك)، بالتعاون مع المرحوم محمد الأغواني صاحب مسرح (القوتلي)، بتأسيس سينما (النصر)، وفي عام 1929 احترقت هذه السينما.

❖ أنظر: عمار أحمد حامد: السينما في القرن العشرين.. مصدر سابق.. ص 66..

- في عام 1924 افتتح توفيق الشماس الكوزموغراف سينما (أمية) في شارع البحصة، كما افتتح أديب الشريجي عدة دور سينما، وأخذ ينافس حبيب الشماس (والد توفيق الشماس) وأولاده.

❖ أنظر: عمار أحمد حامد: السينما في القرن العشرين.. مصدر سابق.. ص 70..

- بعد احتراق سينما (النصر) جرَّب السيد الشريجي العمل في سينما (لونابارك)، وسينما (غازي)، وسينما (الحمراء) في حماة. وكثرت صالات السينما في دمشق والمدن السورية، رويداً رويداً، وكانت جميع عروضها من الأفلام الصامتة.

❖ انظر: محمد عبيدو: مصدر سابق.. ص 36..

❖ انظر منشور «السينما السورية من المغامرة إلى الهوية».. مصدر سابق.. ص 4..

- في عام 1934 دخلت السينما الناطقة كعروض من خلال السادة شماس وقطان وحداد في ملهى العباسية، وكان الفيلم بعنوان «أنشودة الفؤاد» وهو فيلم مصري، بالطبع.

❖ انظر: محمد الحسيني: مجلة العربي.. مصدر سابق.. ص 176..

❖ انظر: محمد عبيدو: مصدر سابق.. ص37..

أما بالنسبة للإنتاج السينمائي الروائي الطويل، في سوريا، خلال تلك الحقبة، فيمكن أن نذكر بعض أهم المحطات التاريخية السينمائية، التي تلت إنتاج الفيلم الروائي الأول، في سوريا:

- في عام 1931 تم تأسيس شركة (هيليوس فيلم) بعد اتفاق المصور رشيد جلال، والسادة أديب عطا مكي، والتاجر رفيق الكزبري، والحاج أديب خير.. وقامت هذه الشركة عام 1932 بإنتاج فيلم **«تحت سماء دمشق»** من إخراج إسماعيل أنزور (والد المخرج التلفزيوني المعروف نجدت إسماعيل أنزور).

❖ انظر: جان ألكسان.. مصدر سابق.. ص127..

❖ أنظر: عمار أحمد حامد: السينما في القرن العشرين. مصدر سابق. ص 101..

❖ انظر: محمد الحسيني: مجلة العربي.. ص 175..

❖ انظر: محمد عبيدو.. مصدر سابق.. ص37..

❖ انظر منشور «السينما السورية من المغامرة إلى الهوية».. مصدر سابق.. ص 9..

- السادة شماس وقطان وحداد يُدخلون السينما الناطقة لأول مرة إلى دور العرض السينمائية في سوريا، وذلك في ملهى العباسية (مكان فندق سميراميس حالياً).. ويذكر أن دخول العرض السينمائي الناطق إلى سوريا، كان السبب في الخسارة الجسيمة التي لحقت بفيلم «تحت سماء دمشق» الصامت والذي كان من سوء حظه أن عُرض في الوقت ذاته، فلم يشهد الإقبال الذي يستحقه الفيلم..

❖ أنظر: عمار أحمد حامد: السينما في القرن العشرين. مصدر سابق. ص 107..

- في عام 1937 عاد أيوب بدري لتصوير فيلم «**نداء الواجب**» من إنتاج شركة (حرمون فيلم).. وكان هذا الفيلم آخر الأفلام الصامتة.. في حين ينكر محمد الحسيني ذلك لعدم وجود وثائق تثبت صحة ذلك، ولعدم وجود نسخ من هذا الفيلم.

❖ انظر: جان ألكسان.. ص 129..

❖ انظر: محمد الحسيني: مجلة العربي.. ص 176..

❖ أنظر: عمار أحمد حامد: السينما في القرن العشرين. مصدر سابق. ص 137..

- في عام 1945 أسست شركة الأفلام السورية المغفلة، وهي الشركة التي اتحدت عام 1946 مع شركة لبنانية، لتتكون الشركة السورية اللبنانية، التي أنتجت في عام 1947 فيلماً بعنوان «ليلى العامرية» من إخراج المخرج المصري نيازي مصطفى وتمثيل نجوم في السينما المصرية في مقدمتهم كوكا ويحيى شاهين، ولقد صُوِّر هذا الفيلم في استوديوهات مصر.

❖ انظر: جان ألكسان.. مصدر سابق.. ص137..

❖ انظر: السينما السورية من المغامرة إلى الهوية.. ص 13..

❖ أنظر: عمار أحمد حامد: السينما في القرن العشرين. مصدر سابق. ص 136..

- في عام 1948، قام نزيه الشهبندر بتصوير وإخراج أول فيلم ناطق باسم **«نور وظلام»** وقد شارك في إنتاجه أحمد الركابي، والفيلم من تأليف اللبناني محمد شامل والسوري علي الأرناؤوط، ومن تمثيل المطرب السوري رفيق شكري، والممثلة اللبنانية إيفيت فغالي.. وأُعلن عنه باعتباره الفيلم السوري اللبناني الأول.

❖ انظر: جان ألكسان.. ص 131..

❖ أنظر: عمار أحمد حامد: السينما في القرن العشرين. مصدر سابق. ص 146..

❖ انظر منشور «السينما السورية من المغامرة إلى الهوية». مصدر سابق. ص 10..

❖ انظر: محمد الحسيني: مجلة العربي.. مصدر سابق.. ص 176..

- في عام 1950، أُسِّست في حلب شركة (عرفان وجالق).. وقدمت فيلم **«عابر سبيل»** من إخراج وتصوير أحمد عرفان، الذي درس السينما في فرنسا، وأحضر معه آلة تصوير سينمائية 35 ملم، وكان أسَّس مع صادق الحناوي (شركة الأفلام العربية المتحدة)..

❖ انظر: جان ألكسان.. مصدر سابق.. ص 132..

❖ انظر: محمد الحسيني: مجلة العربي.. مصدر سابق.. ص 176..

❖ أنظر: عمار أحمد حامد: السينما في القرن العشرين. مصدر سابق. ص 152..

- بدأ زهير الشوا نشاطه، الذي تمخض عن إنتاجه وإخراجه لفيلم بعنوان **«الوادي الأخضر»**، في عام 1962 وهو من تمثيله أيضاً مع أميرة إبراهيم.. ثم بدأ في عام 1963 بتصوير فيلمه **«وراء الحدود»** عن قضية فلسطين ولكنه لم يكتمل لعدم توفر الإمكانيات اللازمة، وعاد في عام 1966 لتقديم فيلم بعنوان **«لعبة الشيطان»** من إخراجه وتمثيله..

❖ انظر: جان ألكسان.. مصدر سابق.. ص 134..

❖ انظر: محمد الحسيني: مجلة العربي.. مصدر سابق.. ص 176..

❖ أنظر: عمار أحمد حامد: السينما في القرن العشرين. مصدر سابق. ص 192..

- تمَّ إحداث المؤسسة العامة للسينما في سوريا وفق المرسوم 258 الصادر بتاريخ 1963/11/12.. والتي بدأت بها رسمياً مرحلة القطاع العام في السينما السورية..

❖ أنظر: عمار أحمد حامد: السينما في القرن العشرين. مصدر سابق. ص 192..

[6] - يلفت النظر في هذا الصدد أن سياسة متقصّدة كانت تعمل على الربط فيما بين مصر وفلسطين، وتعزيز المؤثرات المصرية في فلسطين، ربما اتكاء على الوجود البريطاني في مصر منذ العام 1881، والتي كان من مهماتها الاستراتيجية في المنطقة توليها مهمة تحويل فلسطين إلى «وطن قومي لليهود»، وهو الأمر الذي انتهى إلى وضع سوريا ولبنان تحت الانتداب الفرنسي، فيما وُضعت فلسطين والأردن تحت الانتداب البريطاني، وفق اتفاقية سايكس بيكو 1916، وجاء وعد بلفور 1917 ليرسم هذه السياسة، ويرسِّمها.

[7] - أنظر مقال علي أبو شادي: «القطاع العام السينمائي في مصر (1963–1972) محاولة للقراءة الموضوعية». مجلة القاهرة. عدد مزدوج 169–170 كانون الثاني/يناير 1997، إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب.. ص24..

[8] - بعد تأسيس وزارة الثقافة والإرشاد القومي في سوريا، أنشئت دائرة صغيرة للإنتاج والتصوير السينمائي برئاسة المخرج صلاح دهني، وقد أنتجت هذه الدائرة بعض الأفلام ذات الطابع التثقيفي والإعلامي عن سورية وآثارها وتقدمها العمراني..

❖ أنظر: عمار أحمد حامد: السينما في القرن العشرين.. مصدر سابق.. ص 178.. حيث يذكر أن تأسيس هذه الدائرة تمَّ في العام 1958..

❖ انظر جان ألكسان.. مصدر سابق.. ص 139.. حيث أنه يذكر أيضاً أنه كانت هناك لجنة للسينما في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية الذي أسس عام 1957، وكانت هذه اللجنة تصدر بعض الدراسات والتوصيات.

[9] – مرت علاقة ثورة 23 يوليو 1952، بالسينما المصرية خلال الفترة من عام 1952 حتى عام 1970 بثلاث مراحل أساسية؛ بدأت بالإرشاد والتوجيه ومن ثم الدعم والرعاية والتمويل، والمرحلة الثالثة التي بدأت عام 1962، وانتهت عام 1971، وهي مرحلة القطاع العام، أي إدارة الدولة للعديد من المرافق السينمائية وإدارة عمليات الإنتاج والخدمات والتوزيع ودور العرض.

❖ انظر: علي أبو شادي: مجلة القاهرة.. مصدر سابق.. ص 25..

[10] – صدر هذا القرار ويقضي بإحداث المؤسسة العامة للسينما، كمؤسسة ذات استقلال إداري ومالي تقوم بإنتاج الأفلام القصيرة والروائية، وأصبح لها منذ ذلك العام نشاط عملي وملموس وإبداعي على هذين الصعيدين، وقد عدل وضع المؤسسة بالمرسوم رقم /1/ تاريخ 1974/2/15، والجدير ذكره أن المؤسسة لم تنتج أول أفلامها إلا بعد أربع سنوات، فقد ركزت المؤسسة عملها ضمن هذه المرحلة على إنتاج الأفلام الوثائقية في سعى لزيادة خبرة الفنيين الشباب العاملين فيها ممن عادوا من البعثات التي أوفدوا بها إلى مصر وأوروبا، أو الذين اكتسبوا المهنة من خلال الممارسة والتدريب.

❖ انظر: جان ألكسان.. مصدر سابق.. ص 139..

[11] – لعب السينمائيون المصرين أدواراً هامة في توليد السينما في عدد من البلدان العربية سواء من خلال تصدير التجارب والخبرات أو عبر الاستعانة من قبل الدول العربية بالسينمائيين المصريين.

[12] – للتوسع والتفصيل يمكن العودة إلى جان ألكسان.. مصدر سابق.. ص 140.

[13] – محمد الحسيني: مجلة العربي.. مصدر سابق.. ص177.

❖ للتفاصيل حول الواقع المؤسساتي والإداري وإشكالياته في المؤسسة راجع كتاب صلاح دهني: «قضايا السينما والتلفزة في الوطن العربي»، إصدار اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 1993.. من الصفحة 25..

[14] - من هنا نرى أن واقع مؤسسة السينما، في إطار القطاع العام، لا يمكن أن يختلف عن حال مؤسسات الدولة وقطاعاتها كافة.. على الأقل مسرح، تلفزيون، إذاعة، صحافة.. إلا بحدود الدوري الفردي للعاملين في المؤسسة، وفي الإطار والهوامش الممكنة لهم.

[15] - محمد الحسيني: مجلة العربي.. مصدر سابق.. ص 179..

[16] - إحصائية أعدت بناءً على فيلموغرافيا وردت في منشور «السينما السورية من المغامرة إلى الهوية».. مصدر سابق.. بدءاً من الصفحة 27..

[17] - علي أبو شادي: مجلة القاهرة.. مصدر سابق.. ص 33..

[18] - تنتشر صالات الكندي التابعة للمؤسسة العامة للسينما في مدن: دمشق، حلب، طرطوس، اللاذقية، حمص، حماه، دير الزور.. بمعدَّل صالة واحدة في كل مدينة.. ومع ذلك فإن حالة هذه الصالات رديئة، فعلاً، بما فيها صالة الكندي في دمشق، والتي بدأ خلال العام 2002 العمل على إعادة تأهيلها وإصلاحها، إذ أنها غدت خلال السنوات الأخيرة غير ملائمة للعرض السينمائي، لافتقادها للشروط الفنية المطلوبة.. وعلى الرغم من أن أحداً لم يقم بدراسة واقع الصالات، إلا أنه يمكن إدراك أن ضيق ذات يد المؤسسة، وقلَّة الرواد، وبالتالي نضوب المردود، هو السبب وراء هذا الواقع، كما أن هذا الواقع وراء استمرار الحالة.. إذ أن المعادلة واضحة بين حالة الصالة والرواد، فكلما كانت الصالة ذات شروط عرض مناسبة، وذات مرافق وخدمات ملائمة، وتقدم الجيد والجديد من الأفلام، استطاعت أن تكتسب المزيد من الرواد..

[19] - في مدينة دمشق، وهي العاصمة، والمدينة الرئيسة على المستويات كافة، والتي يفوق عدد سكانها، وروادها، قرابة 5 مليون نسمة، توجد صالتا سينما،

فقـط، يمكـن أن تنتسـبا إلـى الدرجـة الأولـى أو الثانيـة، وهمـا الصالتـان الملحقتان بفندق «الشام»، وسط المدينة.. بينما تتردّى حالة الصالات الأخرى على الرغـم من محدودية عددهـا، وهـي صـالات (دمشـق، دنيـا، الزهـراء، السـفراء، الخيـام، أمـير، إيبـلا، الفـردوس، الأهـرام، بيبلـوس/الشـرق، غازي/ديانا، أفاميا). وهذه الصالات عموماً تفتقد الحد الأدنى من الشروط الفنيـة المناسبة للعرض السـينمائي، وتفتقـد للمرافـق والخدمـات، اللائقـة، فضـلاً عـن مواظبـة عرضها الأفـلام التالفـة بطريقـة العـرض المتواصـل، أي العرض المتبادل والمتتالي بين فيلمين، أحدهما عربي والآخر أجنبي. ويمكن لمن أن يريد، أن يحضر هذا العرض المستمر قرابة 12 ساعة، منذ الساعة 11 قبيل الظهر، إلى الساعة 11 قبيل منتصف الليل، بتذكرة واحدة.. وليس من المفاجئ القول إن حالة بعض هذه الصالات مزرية جداً، وبالغة السوء، وتصل إلى درجة المفسدة الحقيقية.. وإذا كانت هذه هي حالة صالات السينما في العاصمـة دمشق، فليس مـن الصعـب تصـوّر حالـة صـالات المـدن السـورية الأخرى..

[20] – محمد الأحمد: السينما تجدد شبابها، المؤسسة العامة للسينما، دمشق 2001، اعتباراً من ص 350..

[21] – المصدر السـابق.. وتجدر الملاحظة أننا تقصدنـا الاقتبـاس ممـا كتبـه النـاقد محمد الأحمد، قبل عام واحد، من توليه مهام المدير العام في المؤسسة العامة للسينما، وباعتبارها شهادة ذات دلالة بصدد حال المؤسسة الراهن، ومقدار الأمل بتجاوزه..

[22] – صلاح هاشم: أفلام عكس التيار، إصدار مهرجان الشاشة العربية المستقلة، المنعقد فـي الدوحـة خـلال الفـترة (17– 2001/3/23) برعايـة قنـاة الجزيـرة القطرية. ويقع الكتاب في 67 صفحة من القطع المتوسط.

[23] – محمد الأحمد: السينما تجدد شبابها.. مصدر سابق.. اعتباراً من ص 350..

[24] – جمال ربيع: صعود المطر.. مفكرة الفيلم، دار مشرق مغرب، دمشق1997. ص17.

[25] - محمد الأحمد: السينما تجدد شبابها.. اعتباراً من ص 350..

[26] - المصدر نفسه..

[27] - المصدر نفسه..

[28] - يذكر الناقد السوري محمد الأحمد، أن هذا الفيلم قد تمَّ عرضه عرضاً خاصاً، في مكتبة الأسد، يوم الأربعاء الموافق 1989/10/17، وهذا يعني أن الفيلم كان قد انتهت كافة عملياته الفنية في العام 1989، بينما تشير غالبية المصادر إلى أنه من إنتاج العام 1990، وهذا الأمر مما يبين الاختلاف المتداول بصدد غالبية الأفلام السورية، بين تاريخ الانتاج، وتاريخ العرض.. ولقد لفت الناقد السوري عمار أحمد حامد الانتباه إلى الموضوع ذاته، في كتابه «السينما في القرن العشرين»، دار علاء الدين، دمشق، 2001.

[29] - ديانا جبور: عنهم في سينماهم، من منشورات مركز جنين، دار المسبار، دمشق 2002.

[30] - محمد الأحمد: السينما تجدد شبابها.. مصدر سابق.. اعتباراً من ص 350..

[31] - ثمة فيلم آخر للمخرج ذاته، بعنوان «راقصة على الجراح» قدَّمه للقطاع الخاص، بالاستعانة بالممثلين أنفسهم (يوسف حنا، إغراء).. فتشابهت القصتان والأحداث والمناخات وطريقة التمثيل والمشاهد والديكورات.. بل إن ذات الدلالات البصرية استخدمت في الفيلمين للتعبير عن ذات الفكرة.. مثال استخدام مشهد قطرات المطر على زجاج النافذة، في موازاة حالة الحب اللاهية.. فضلاً عن كون البطل (يوسف حنا) طبيباً هنا وهناك، وكون البطلة (إغراء) راقصة هنا وهناك.. ولولا اختلاف القليل من التفاصيل في الموضوع ذاته (مقتل الراقصة والتحقيق فيه في الفيلمين) لكنا أمام النسخة ذاتها..

[32] - ثمة محاولات في صدد دراسة آثار النكسة على الشباب المصري كانت قد جرت في سياق السينما المصرية، كما أن بعض الأفلام المصرية حاولت

رصد المرحلة ما بين النكسة الحزيرانية وحرب تشرين.. من ذلك فيلم «الخوف» لسعيد مرزوق 1970، و«أغنية على الممر» لعلي عبد الخالق 1972، و«الظلال على الجانب الآخر» لغالب شعث 1973، و«الوفاء العظيم» لحلمي رفله 1974، و«الرصاصة لا تزال في جيبي» لحسام مصطفى 1974، و«أبناء الصمت» لمحمد راضي 1974، و«حب تحت المطر» لحسين كمال 1975.. وغيرها.. بينما نجد أن الأفلام المصرية التي وجّهت سهام النقد للإقطاع والبرجوازية أكثر من أن نحصيها هنا..

[33] – محمد الأحمد: السينما تجدد شبابها.. مصدر سابق.. ص498.

[34] – من الجدير ذكره أن المخرج نبيل المالح قام خلال السنوات الماضية لإنجاز عدد من الأعمال الدرامية، التلفزيونية والسينمائية مما تتسم بالتجريب، من ذلك مسلسل (حالات).. كما أنجز عدداً من الأفلام التسجيلية، منها ما هو حول البيئة، وثمة حديث عن فيلم روائي طويل آخر بعنوان «غراميات نجلاء»..

[35] – محمد الأحمد: السينما تجدد شبابها.. مصدر سابق.. اعتباراً من ص 350..

[36] – تمّت الاستفادة من وفيق يوسف: مخرجو التسعينات في السينما السورية، مجلة الحياة السينمائية. العدد 46 خريف 1997.. إصدار وزارة الثقافة. المؤسسة العامة للسينما. دمشق.. ص 17..

[37] – صلاح دهني: قضايا السينما والتلفزة في الوطن العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993. ص 70..

[38] – جمال ربيع: صعود المطر.. مصدر سابق.. ص 25..

[39] – محمد الأحمد: السينما تجدد شبابها.. مصدر سابق.. اعتباراً من ص274..

[40] – صلاح دهني: قضايا السينما والتلفزة.. مصدر سابق.. ص 73..

[41] – المصدر نفسه.

[42] – المصدر نفسه.

[43] – انظر صلاح دهني: قضايا السينما والتلفزة.. المصدر السابق.. ص77- 93، حيث يناقش مهنة الإعداد وأهم المعوقات التي تصادفها.

[44] – المصدر نفسه.. ص 73..

[45] – محمد الأحمد: السينما تجدد شبابها.. مصدر سابق.. اعتباراً من ص 350..

[46] – الأمثلة كثيرة في هذا الصدد سواء في السينما العالمية (كوجاك، رامبو، زورو..) أو في السينما العربية (أبو لمعة، اللنبي..) أو في السينما التجارية التي إنتاجها القطاع الخاص في سوريا، أو في الدراما السورية (غوار الطوشة، حسني البورظان، أبو صياح، أبو عنتر، أبو كلبشة، فطوم حيص بيص..) وحتى «أبو علي الفهد» أخذ شهرة أوسع من أديب قدورة، ذاته..

[47] – عرف تاريخ السينما العديد من الشخصيات التي تتالى على أدائها عدد من الفنانين الممثلين، نذكر من أبرز ذلك شخصية سوبرمان وجيمس بوند..

[48] – من أبرز من فعل ذلك في تاريخ السينما العربية الفنان الكوميدي إسماعيل ياسين، خاصة في سلسلة أفلام من طراز (إسماعيل ياسين في الجيش، إسماعيل ياسين في البوليس الحربي..). وفي سوريا فعل ذلك الممثل ياسين بقوش الذي دلَّل نفسه باسم (ياسينو)..

[49] – يصح هذا الاستنتاج على الأمثلة التي أوردناها في الهوامش ذات الصلة السابقة..

[50] – يتعارف بعض النقاد على أن المخرج السيئ يستطيع الإطاحة بالسيناريو الجيد، وينجز به فيلماً سيئاً، بينما من الصعب على المخرج الجيد أن يقدم فيلماً جيداً بالاستناد إلى سيناريو سيئ. وهذا يبين أهمية السيناريو في تحديد مصير الفيلم..

[51] – من هنا نلاحظ التنافس على تصميم الأفيش الخاص بالفيلم، وتنافس واختلاف الممثلين على من يكون اسمه أولاً وبالخط (البونط) العريض، في حين ينزوي اسم المخرج في زاوية لا علاقة لها بالصدارة، وعلى الممثل النجم

(بطل الفيلم) تقع مسؤولية حصاد شباك التذاكر، وبالتالي تحديد نجاح الفيلم، أو فشله..

[52] - على الرغم من أن معهداً لدراسة الفن السينمائي والتمثيل، وُجد في مصر منذ مرحلة مبكرة، تعود إلى أربعينيات القرن العشرين، إلا أن الكثير من نجوم السينما المصرية، جاء من خارج المعهد، ممن درسوا الطب (يحيى الفخراني) أو الهندسة (عادل إمام، محمود عبد العزيز) أو المحاماة (محمود ياسين) أو من الشرطة (صلاح ذو الفقار) أو من الكلية الحربية (أحمد مظهر) أو من الصحافة (سعيد عبد الغني).. والقائمة طويلة لتقديم أمثلة على ذلك.. خاصة فيما يتعلّق بالممثلات اللواتي تحوّلن نجمات في السينما المصرية، حيث نجد أن الغالبية الأعم منهن خلال الخمسينيات والستينيات والسبعينيات، لم يكنّ ممن درسن التمثيل، بل جئن إلى حقل السينما بطرق شتى..

[53] - يمكن أن نذكر في هذا الصدد ممثلين من طراز عال فنياً، أمثال الفنان عزت العلايلي، وصلاح السعدني، أو الفنان المتميز علي الشريف، وحسن عابدين، وحمدي، أحمد وأحمد مرعي.. وكثيرين ممن لا يمكن تفسير عدم تحوّلهم إلى نجوم بارعين إلا بسبب الشكل الذي لم يكن يناسب تحوّلهم إلى نجوم شاشة، أو فتيانها الأول، في الوقت الذي كانت السينما منهمكة بالبحث عن نجوم على قدر من الوسامة اللافتة، واللائقة بالفتى الأول، أمثال أنور وجدي، وكمال الشناوي، وشكري سرحان، وعماد حمدي، بداية، ومن ثم على هيئة حسين فهمي، ومحمود ياسين، ومحمود عبد العزيز.. لاحقاً.

[54] - سبق أن كتبنا في هذا الموضوع في مجلة الكفاح العدد 109 آب 1995 الصفحة 27 ويمكن العودة إليه للتفاصيل..

[55] - نقول هذا رغم أن الناقد علي أبو شادي لم يعتبره اتجاهاً فيما ذكره من اتجاهات في السينما المصرية، ووضع جزءاً كبيراً منه تحت اسم اتجاه الفيلم التاريخي.. انظر علي أبو شادي: اتجاهات السينما المصرية، مطبوعات مهرجان السينما العربية الأول، البحرين، ط2000/2.

[56] - لم يستطع أن ينجو فنياً من سوءات البدايات، حيث بدا فيلماً مضطرباً فنياً، لأسباب تقنية بدائية، لم يكن متوفر سواها حينذاك، ومع ذلك فلا بد من احترام شرف المحاولة، وجرأة المغامرة، مع التأكيد على الإحساس النبيل بالاعتزاز بأيام المجد العربية، أيام تحقيق الانتصارات الساحقة على الفرنجة المعتدين.. انظر بصدد هذا الفيلم ما كتبه الناقد السينمائي المصري المتميز كمال رمزي في كتابه «الهوية القومية في السينما العربية» إصدار مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1986، ص24..

[57] - تؤكّد المصادر كافة على أن إبراهيم وبدر لاما، هما من أصل فلسطيني، من مدينة بيت لحم، وأصل اسم عائلتهما (الأعمى) فحوِّرت إلى (لاما).. ويذكر أنهما كانا يعيشان في المهجر في تشيلي، وعادا ليعملا في السينما، فمكثا في مصر، وأنتجا أول فيلم روائي طويل في تاريخ السينما العربية، هو فيلم «قبلة في الصحراء» عام 1927.. وأسسا شركة إنتاج سينمائية، أو نادياً سينمائياً، باسم (مينا فيلم).. وانتجا الكثير من الأفلام السينمائية، في إطار السينما المصرية، بلغ عددها 62 فيلماً، في الفترة ما بين العام 1927، والعام 1953.. حيث توفي بدر لاما عام 1947، وانتحر إبراهيم لاما عام 1953..

[58] - سنتفق مع ما كتبه الناقد المصري البارز كمال رمزي في أنه، رغم الضعف الفني البادي في هذه الأفلام، لشروط قلّة الخبرة والتجربة، ونقص الكفاءات التقنية.. ورغم ولع إبراهيم لاما بالبطولة الفردية، وهو ما كان أحد أسباب الضعف الفكري في الفيلم، فلا بد من احترام وتقدير هذه المحاولات التي يرى، في جانب منها، استلهامها للتاريخ، ولنماذج من سير أبطاله، وتوظيفها بشكل ما في خدمة مواقف ومقولات راهنة، أبرزها الطموح الكبير لاستعادة المجد العربي، وتوسُّل أسباب النهوض.. انظر: كمال رمزي: «الهوية القومية.. مصدر سابق.. ص27.

[59] - من المستغرب أن يتمَّ إنجاز فيلم عن طه حسين، بعيداً عما كتبه هو نفسه، والذهاب نحو صياغة كمال الملاخ التي رأى البعض أنها كانت ذات دور في

ركاكة وسذاجة الفيلم.. انظر سمير فريد: أدباء مصر والسينما، مكتبة الأسرة/مهرجان القراءة للجميع، القاهرة 1999، ص32.

[60] - غالبية الأفلام التي ظهرت فيها شخصيات حقيقة، تنتمي إلى ما يمكن أن نسميها (سينما السيرة).. ولقد قمنا بدراسة موسعة لموضوع السيرة في السينما المصرية.. انظر: د. جمعة قاجة، بشار إبراهيم: عبد الناصر والسينما/بحث في إشكالية الرؤية بين سينما السيرة وسينما المعتقل. دار الطارق، دمشق 2001.

[61] - مما يجدر ذكر أنه قبل أن يقوم الأديب حيدر حيدر بكتابة قصة (الفهد)، كان الأديب ممدوح عدوان قد كتب نصاً إبداعياً (مسرحياً) حول البطل الشعبي ذاته. لكنه لم يحقق الشهرة التي نالتها رواية حيدر.

[62] - يتحدث نذير فنصة عن الحملة الظالمة التي تعرض لها حسني الزعيم، حينما اتهم أنه كان وراء غش نوعية السمن الذي كان يستعمله الجيش السوري، وذلك بالتعاون مع التاجر المورد لهذه المادة للجيش، لقاء مبلغ من المال.

❖ انظر: نذير فنصة: أيام حسني الزعيم. إصدار دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الأولى، 1982.. ص 17..

[63] - على سبيل المثال، نجد أن قيام فتاة بالهروب مع من تحبّ (خطيفة) ظهر في فيلم «رسائل شفهية» للمخرج عبد اللطيف عبد الحميد، وفي فيلم «نجوم النهار» لأسامة محمد، دون أن يكون ذلك صاعقاً، أو حدثاً محورياً، كما ظهر في فيلم «اللجاة» للمخرج رياض شيا..

[64] - محمد الأحمد: السينما تجدد شبابها.. مصدر سابق.. اعتباراً من ص 350..

[65] - المصدر نفسه..

[66] - المصدر نفسه..

[67] - لمناقشة هذا الأمر يمكن العودة إلى واحة الراهب: المرأة في السينما السورية، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2001، انظر الملحق نهاية الكتاب.

[68] - اعتمدنا تواريخ إنتاج الأفلام وفق ما أورده عمار أحمد حامد في كتابه: السينما في القرن العشرين، إصدار دار علاء الدين. دمشق. 2001.. اعتبار من الصفحة 210.. رغم اختلاف تواريخ إنتاج هذه الأفلام بين الكثير من المصادر، بما فيها مصادر المؤسسة العامة للسينما، ذاتها، ويعود هذا الاختلاف إلى اعتماد بعض المصادر سنة إنتاج الفيلم، واعتماد المصادر الأخرى سنة عرض الفيلم..

[69] - من الجدير ذكره أن هذا العمل أنجز سينمائياً في فيلم حمل عنوان «أغنية على الممر» للمخرج المصري علي عبد الخالق، الذي برز ضمن جماعة السينما الجديدة في مصر. ونال فيلمه الجائزة الأولى في المهرجان الأول للسينما العربية الشابة، دمشق 1972. كما نال جائزة منظمة التحرير الفلسطينية، في الوقت ذاته.

الفهرس

مقدمة	5
من المغامرة الفردية إلى القطاع العام	9
المخرجون.. والاتجاهات	25
سينما المؤلف المخرج	43
بين أفول النجم وانكسار البطل	55
الأنثروبولوجية.. الإثنوغرافية	95
البيئة.. المكان	107
البنية.. والعلاقات الاجتماعية	117
فيلموغرافيا السينما السورية	167
بطاقات الأفلام السورية	171
المراجع والمصادر	193
الهوامش والمراجع	197

بشار إبراهيم

❖ عضو اتحاد الكتاب العرب.

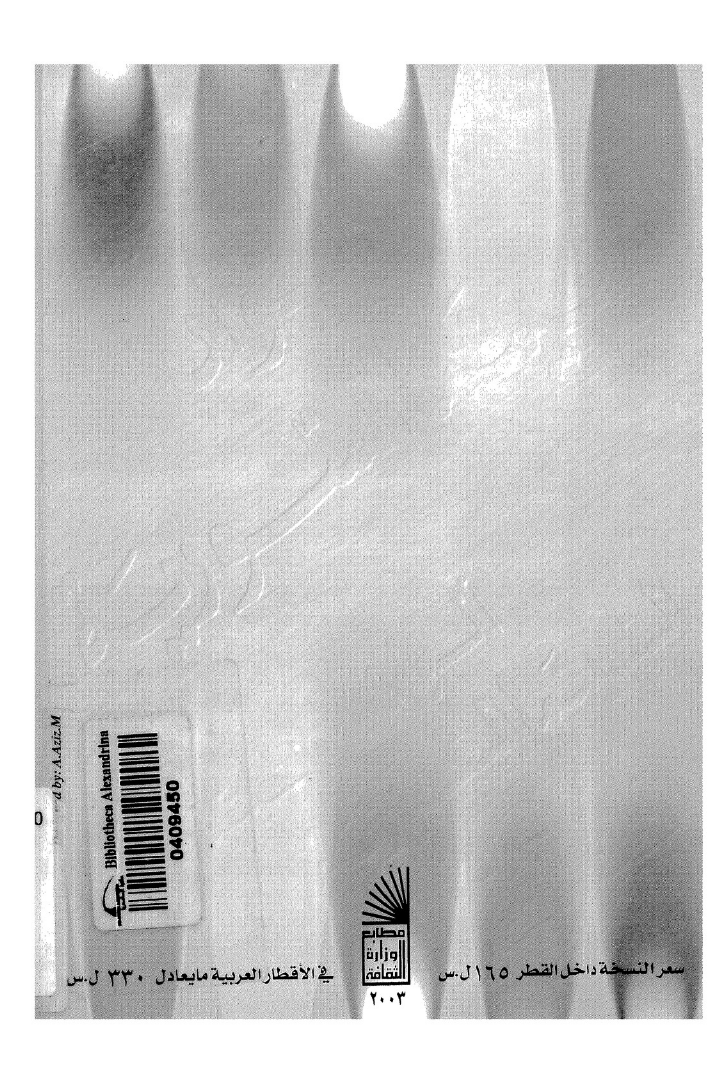
❖ عضو اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين في سوريا.

صدر له :

- **رؤى ومواقف في السينما السورية:** دار علاء الدين، دمشق1997.
- **نظرة على السينما الفلسطينية في القرن العشرين:** دار الطارق، دمشق 2000.
- **عبد الناصر والسينما** (بحث في إشكالية الرؤية بين سينما السيرة وسينما المعتقل): بالاشتراك مع د. جمعة قاجة، دار الطارق، دمشق 2001.
- **السينما الفلسطينية في القرن العشرين (1935- 2001):** المؤسسة العامة للسينما في سوريا، دمشق 2001.
- **ثلاث علامات في السينما الفلسطينية الجديدة** (ميشيل خليفي، رشيد مشهراوي، إيليا سليمان): دار المدى للثقافة، دمشق 2003.

الطبعة الأولى / ٢٠٠٣

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة


سعر النسخة داخل القطر ١٦٥ ل.س
في الأقطار العربية مايعادل ٣٣٠ ل.س
مطابع وزارة الثقافة
٢٠٠٣
Bibliotheca Alexandrina
0409450